MEMORIE STORICHE FOROGIVLIESI

ANNO 1973

VOLVME 53

DEPVTAZIONE DI STORIA PATRIA PER IL FRIVLI

Memorie storiche forogiuliesi, v. 53 (1973)

SOMMARIO

Memorie storiche forogiuliesi, v. 53 (1973)

LA « PAROLA DI DIO » NEI SERMONI DI CROMAZIO D'AQUILEIA

INTRODUZIONE

La scoperta di San Cromazio, vescovo di Aquileia, è recente. Per questo motivo egli è autore ancora quasi del tutto da leggere. Fino al 1960 di lui si conoscevano 17 trattati « in Matthaeum » e due sermoni ([1]). Poco perché meritasse attenzione.

Dal 1960 si susseguono parecchie fortunate scoperte che ci hanno permesso di ricostruire un corpus notevole dell'opera cromaziana; il merito va a Raymond Étaix e a Joseph Lemarié ([2]).

Essi ci hanno restituito una quarantina di trattati di commento a san Matteo, e 40 sermoni. Questi sono già usciti presso

([1]) Vederli in MIGNE, *P.L.*, vol. XX, pp. 327 ss.; v'è però solo il « sermo de octo beatitudinibus », poiché il commento al Pater (« Praefatio orationis dominicae ») solo più tardi è stato aggiudicato a Cromazio. I 17 trattati e i due sermoni sono pure in « *Corpus Christianorum* », series latina, vol. IX.

([2]) Per l'autenticità dei sermoni, vedere: CHROMACE, *Sermons I*, Parigi, 1969, 113-114, ed ai seguenti numeri di « Revue Bénédictine »:

RB 72 (1962), p. 201-21; RB 73 (1963), p. 181-88; 196-98; 205-6; 208-9; 214-15; 216-17; 222-3; 228-9; 235; 236-7; 239-40; 241-42; RB 74 (1964), p. 147 ss.; RB 75 (1965), p. 136-7; 138-9; 141-42; RB 76 (1966), p. 7 ss.; 17-8; 20-22; 24-5; 29-31; 32-33; 37-40; RB 76 (1966), p. 314-21.

Per i primi otto trattati rinvenuti da R. ÉTAIX, cfr. RB 70 (1960), p. 469-74 e soprattutto 487-503. Degli stessi aveva scritto, documentandosi ampiamente, nella sua tesi di laurea del 1959 (cfr. CHROMACE, *Sermons I*, 9, nota 1); il testo venne diffuso in policopia. La terza parte di questo lavoro (p. 237-267) attribuisce a Cromazio gli otto trattati allora chiamati, temporaneamente, homiliae (« homélies »).

Per il resto delle fortunate scoperte dei trattati e la loro relativa attribuzione, nonchè la numerazione, è da vedere ÉTAIX-LEMARIÉ, in SE (= Sacris Erudiri) 17 (1966), p. 302-54.

Per le citazioni: « *Tr.* » vale « tractatus », come numerati in « Sacris Erudiri » (*SE*) 17 (1966), pp. 302-54. « *S.* » vale « sermo », come si trovano nei due volumi curati dal Lemarié, *o.c.*; quando tra parentesi non si dà né *Tr.* né *S.* si intende senz'altro un sermone; la prima cifra indica il numero di questo, la seconda, la prima linea nei due volumi di cui alla nota seguente.

le *Sources Chrétiennes* di Parigi (« Les éditions du Cerf ») in due volumi [3]; i trattati attendono di vedere la luce nel *Corpus Christianorum*, poiché per la maggior parte sono ancora inediti.

Anche gli studi su Cromazio — è comprensibile — sono appena agli inizî. Oltre a quelli dell'Étaix e del Lemarié, sappiamo solo del lavoro di J.-P. Jossua [4], il quale però non può tener conto di tutte le scoperte fatte [5].

Alla lettura di Cromazio ci siamo applicati anche noi conducendo un lavoro che avevamo pensato press'a poco così: « Attualità di Cristo nei segni sacramentali secondo il pensiero di san Cromazio ». Poi, proseguendo nella nostra indagine, ci era parso fosse più evidente un altro aspetto, e cioé la lettura esegetica che egli andava conducendo sui testi sacri. Arrivati al termine di un lungo lavoro di schedatura condotta sui sermoni, non senza però tener conto dei trattati [6], per quello che ci potevano interessare, ci siamo trovati davanti a un notevole schedario, circa 3000 schede. Lo abbiamo ordinato così secondo le voci che avevamo rilevato. Ci è parso balzasse evidente un filone che non potevamo trascurare e che rilevava, in fondo, una precisa visione della « *historia salutis* » [7].

Fin dall'inizio — come ovvio in un lavoro di indagine su testi che hanno a base la Scrittura — abbiamo dovuto però porre attenzione alla terminologia esegetica usata dall'autore. Si è cercato cioé di costruire la « grammatica » per leggerlo. Il nostro studio si è così articolato su tre parti:

1) Cromazio di fronte alla Scrittura (metodo esegetico dell'au-

[3] CHROMACE D'AQUILÉE, *Sermons,* voll. 2, Parigi 1969, 1971; I vol.: sermoni 1-17 A; II vol.: sermoni 18-41.

( ) J.-P. JOSSUA, *Le salut, incarnation ou mystère pascal,* Parigi 1968, pp. 145-158.

[5] A non tenere conto di un possibile altro sermone cromaziano scoperto nel 1972: cfr. Revue Bénédictine 72 (1972), pp. 105-8.

[6] Abbiam avuto sott'occhio anche il codice manoscritto di Mantova, Biblioteca Comunale, che contiene oltre che un ottimo testo dei trattati di Cromazio, anche l'*Opus Imperfectum in Matth.*, nel quale pure è venuto ad infilarsi un trattato di Cromazio, il 42.

[7] Una specie di traccia ci viene offerta dallo stesso Cromazio in apertura del primo sermone: CHROMACE, *Sermons I,* 125.

tore; il rapporto ch'egli scorge tra Antico e Nuovo Testamento, il primo « figura », « veritas » il secondo);

2) lettura dell'autore sulla Bibbia: la Parola è il primo segno, e si presenta come « semen », « pluvia caelestis », « sal divinum », « pecunia caelestis », « merces », « cibus », « medicina caelestis », « doctrina apostolorum »;

3) terminologia esegetica di Cromazio; queste le parole rilevate: « imago » e « umbra » (poco usate), « figura », « typus », « mysterium », « sacramentum » e « signum ».

Molta parte delle schede restano in attesa di sviluppi successivi, si tratta forse dei due decimi. In questo saggio presentiamo le nostre conclusioni relative alla seconda parte.

a) *Una premessa*

La Scrittura è « Parola », cioè Parola di Dio. Sarebbe necessario riuscire a ricuperare il valore energico dell'affermazione frequente nei profeti, e ricuperarlo in tutta la sua forza. Per noi, la « parola » è « flatus vocis », o poco più; per i Semiti assume un valore molto più denso, a un di presso quello che essi intendono quando dicono « persona », o « nome ». Tanto più il termine « dâbar » ebraico. Essa parola ha un valore tutto pregnante nei profeti (almeno); così: « Dominus locutus est » (Is. 1, 2); « Dicit Dominus » (Is. 1, 11); « Dicit Deus vester » (Is. 40, 1); « Factum est verbum Domini ad me, dicens » (Ger. 1, 4); « Dicit Dominus exercituum » (Ger. 8, 3); « Ego Dominus locutus sum » (Ez. 5, 17); « Haec dicit Dominus Deus » (Ez. 11, 10; assai frequente in Ezechiele); « Ait Dominus » (Ger. 2, 9); « Os Domini locutum est » (Is. 1, 20); e numerosissime altre formule. Su una premessa del genere Cromazio può fondare la sua esegesi. Pensare diversamente vorrebbe dire giocare con la Parola.

b) *Un'espressione caratteristica di Cromazio*

Le espressioni di Cromazio che attestano la certezza che nella parola della Bibbia è Dio che parla, sia pur mediante tra-

mite umano, non si contano. Molte testimonianze potrebbero essere assunte ad indicare la certezza del vescovo che intende « spezzare » il pane della Parola ai suoi fedeli. Ha una sua firma caratteristica che introduce il suo parlare a commento del testo che era stato letto ([8]).

Ne vogliamo segnalare una caratteristica, a nostro avviso, assai importante e di origine biblica; alludiamo all'espressione « ex persona » con valore preposizionale ([9]).

E' parola che pur attraverso il profeta, viene da molto alto: dai cittadini del cielo, dagli angeli, dal Figlio stesso di Dio...: viene da Dio, anche se talora è mediata.

« Sic ipse per Salomonem, ex persona Sapientiae, loquitur dicens... » (8, 14). E vale: « Quanta autem gratia baptismi Ecclesiae sit, evidenter Spiritus Sanctus per Salomonem ostendit dicendo... » (14, 25). E' dunque sempre il Signore, o lo Spirito, pur « humano modo », a parlare attraverso le Scritture sante. Perché non sussista dubbio alcuno, Cromazio rafforza l'espressione con un avverbio, a fondare la sua asserzione, oppure servendosi di un pronome. Facciamo qualche esempio. « Sic ipse per Salomonem (...) loquitur dicens » (8,14); « Ipse Dominus in evangelio manifestat cum dicit » (14, 41); « Ipse enim ait per prophetam » (16, 92); « Ipse in evangelio manifestat dicendo » (17, 26); « Sicuti ait ipse per prophetam (19, 85); « Quod tamen futurum per David ante ipse praedixerat » (19, 158); « Audi hoc ipsum Dominum in evangelio declarantem » (23, 75); « Quod tamen futurum ipse Dominus in evangelio manifestat dicendo » (30, 18); « Dicente ipso in evangelio » (33, 27); « Et ipse Dominus in evangelio manifestat dicens » (33, 59); « Ipse ait per prophetam » (37, 44).

([8]) Qualche esempio: « Audivit denique in praesenti lectione dilectio vestra » (2, 40); « Ut audivit dilectio vestra » (4, 54); « Praesens lectio evangelii retulit » (5, 3); altre non si discostano molto.

([9]) Cfr. CHROMACE, *Sermons I,* 185, nota 2. L'abbiamo trovata ai seguenti punti: S. 8, 14, 26, 78, 101, 109 (ben quattro volte, dunque, in questo sermone!); 9, 19; 11, 72; Tr. 5 (5), 45; Tr. 6, 2, 16: « ex persona aecclesiae » (sic!); al Tr. 42; ecc.

Come si può vedere anche da queste pochissime citazioni, tra le numerose che si possono incontrare, è sempre il Signore (Dominus) che parla. Spesso il termine « Dominus » è ripreso dal pronome « ipse » che segue. Trattandosi poi di vangelo si incontra, oltrechè « Dominus », anche « ipse Dominus », poichè il vangelo costituisce certamente il vertice della rivelazione, cioè della Parola di Dio all'uomo, in parola umana.

Ma un'altra formula, più energica, a dirimere ogni dubbio, usa Cromazio. « Etiam ipse Dominus per eundem Salomonem ita de se testatus fuerat, dicens » (Tr. 6, 2, 21). Il Verbo creatore è il Figlio di Dio. E' questo un assioma pacifico in tutta la teologia cattolica; in qualche modo addirittura nella cristologia ariana, la quale amava sì vederlo la prima delle creature, ma come « Sapienza di Dio », pretendendo di rifarsi ai libri così detti sapienziali.

Un'altra osservazione che può avere il suo peso (e non tanto per la grammatica) è che Cromazio predilige assai più, non appena gli è possibile, le forme singolari dei sostantivi anzichè quelle plurali; così « mysterium », « sacramentum », « peccatum »... Ora le forme plurali (verba) indicano le « parole » che discendono dall'unica « Parola » (Verbum) sostanziale di Dio ([10]).

c) *Come si presenta la « Parola »*

Questa Parola (Debâr, Logos, Verbum) si presenta sotto molteplici forme (non più grammaticali!), come « semen », « pluvia caelestis », « cibus » , « merces », « medicina caelestis », talora contrapposta ai correlativi termini, diremmo così, « terreni ».

([10]) « Nam pro inauribus habebat (Susanna) verba divina » (35, 11). « Ut hominibus (...) excelsa praedicaret verba » (39, 6). « Illa (la legge di Mosé) in decem verbis » (ibid., 9). Al sermone 41 queste parole (verba) saranno chiamate invece gradini (gradus) (41, 33, 38, 180,...). Ma anche « margaritas », le dice, cioé « perle » (41, 24,...). Cromazio contrappone anche la « Parola » alle « parole » umane, vuote, prive di contenuto; così: « Quae (Sapientia Dei, cioé Christus) non ornatur verbis, nec loculenta oratione... » (28, 27).

1. La Parola è « semen »

« Hic ergo paterfamilias (è il « Dominus et Salvator noster » della linea 8) bonum semen seminat in nobis, id est verbum fidei ac veritatis ([11]), in sulcis animae nostrae, aratro suae crucis, infundit, ut radicante in nobis iustitia, dignos fructus fidei adferamus » (2, 19). Il richiamo alla parabola di cui Matteo 13, 3-9 e 18-23 e paralleli, è più che implicito; esplicito poi Matteo 13, 24 ss.

Nè è l'unica volta. Prosegue: « In cuius (Adae) corde prinum Dominus bonum semen seminavit, si in praeceptis Domini vigilasset, numquam ei inimicus ille potuisset (...). Sed postquam dormientem eum, id est somno negligentiae (oppressum), invenit, hic statim superseminavit zizania sua, ut pro fructu vitae, fructum mortis adferret » (ibid., 29). E' parola seminata, seme seminato, con l'aratro della croce ([12]), che va custodita, fatta crescere, con ogni attenzione e cura: « Colite igitur verbum quod sparsimus in vobis, ut possit germinare quod satum est » (28, 75). E' semente preziosa: « Semen boni certaminis inicimus in cordibus vestris, tamquam... » (ibid., 73). Ora la parola (le parole) di Cromazio vorrebbe adeguarsi alla Parola: « Deus autem visitatione sua rorem ([13]) vos suae pietatis infundat, et det incrementum seminibus nostris, quo possitis in collectis manipulis meritorum ad fructum centesimum pervenire » (ibid., 77).

Perchè non tocchi alla semente la mala sorte di cui Matteo 13, 4-7. 19-22. Un esempio plastico è anzi nella figura di Simon mago (S. 2, 40). Egli, che pure aveva ricevuto la Parola di Dio, ben presto divenne vaso di riprovazione. E sarà quello che capiterà agli eretici, maestri di perfidia, sentina d'ogni errore, seminatori di zizzania. Per Cromazio essi sono più colpevoli ancora dei Giudei (per i quali pur non esclude colpi di sorta) ([14]). Essi, gli eretici, adulterano la Parola, contrabbandando merce ava-

([11]) Cfr. linee 2 e 38.

([12]) Forse. Cfr. Chromace, *Sermons II*, 123[6] e I, 67 e 137[1].

([13]) E così affiora un'altra bella immagine: la Parola di Dio è « rugiada ».

([14]) Ved. Tr. 19, 4, 2; Tr. 31, 1, 4; Tr. 42; Tr. 43, 4; Tr. 44, 40; Tr. 55; S. 21, 54; 28, 14.

riata. Inutile dire che sono di ostacolo alla predicazione apostolica. Essi per il loro nefasto e malefico influsso meritano ogni pena e nessuna misericordia. Hanno in Simon mago il loro corifeo e caposcuola (S. 2, 74), e nel diavolo il loro padre.

2. La Parola è « pluvia caelestis »

La Parola ci si presenta anche come pioggia celeste. Forse si potrebbe anche dire che questa « pioggia celeste », questa « rugiada », che è come dire la predicazione apostolica, è ciò che feconda il seme di cui s'è parlato.

Non so (non oso affermare) se quando Cromazio parla di Parola come « pioggia celeste », abbia come suggestione Giudici 6, 36-40. Si può, forse, rispondere anche sì, confrontando altri testi del nostro Autore, e ricordando come spesso i Padri hanno visto nel vello e nella rugiada dell'episodio citato, la figura di Maria vergine, che ci ha dato Cristo, Parola eterna del Dio vivente ([15]).

Un sermone che molto insiste sulla Parola è certamente il 25, accanto al 12 di cui si dirà. Ci regala un bel brano (poetico anche), ove la Parola coincide con « praedicatio evangelica »; esso recita: « Adduxit nobis Dominus et Salvator noster pluviam de caelo, id est evangelicam praedicationem, per quam arida corda humani generis, tamquam terram sitientem, aquis vitalibus recreavit » (25, 152). Come si vede pure da questo brano, l'idea della rugiada è tutt'altro che lontana; anche se si parla esplicitamente di pioggia celeste (pluviam de caelo).

A questo testo si dovrebbe avvicinarne un altro; Maria (cfr. Lc. 1 e 2) fece sempre tesoro della Parola udita (e vista!); Lei che ricevette nel suo grembo il seme divino che fruttificò, il Verbo che scese in lei come celeste rugiada. Dice Cromazio: « De hoc ergo grege sanctorum immaculata illa et intacta ovis processit, id est sancta Maria, quae nobis contra naturam pur-

([15]) Per Cromazio vedi il Tr. 2, paragrafo 2.

pureum illum agnum, id est regem Christum generavit » (23, 64).

I bei richiami, al trattato 2, potranno completare questo candido pensiero che tanto sta a cuore a Cromazio; uno che è tra i più gentili e delicati: « De qua (virgine Maria) flos ([16]) humanae carnis in Christo surrexit » (Tr. 2, 5, 127).

Allo stesso scopo si potrà confrontare ancora il trattato 42: « Ad riganda corda credentium pluviam divinae praedicationis infundunt ».

3. La Parola è « sal (divinum) »

La Parola è anche « sale », « sale divino ». Cromazio sta commentando Matteo 5, 13: *Vos estis sal terrae.* « Sicut igitur sal hoc, id est sal terrae, indiscrete omnibus opus est, id est regibus ac potentibus, divitibus et pauperibus, servis ac dominis; sic et caelestis sapientiae verbum, quod per apostolos praedicatum est, necessarium est cunctis ad vitam » (Tr. 18, 1, 14). « Quia sicut (...) ita quoque illam vitam aeternam, sine dono sapientiae divinae adipisci non possumus » (Tr. 18, 1, 14).

Inoltre altri testi paralleli: « Conditi sumus apostolico sale » (= verbo = evangelica praedicatione) (Tr. 18, 4, 4). « Evangelicae praedicationis sapientia salierunt (apostoli) » (Tr. 18, 1, 3). « Ipsi enim (apostoli) sal terrae nostrae facti sunt » (ibidem).

4. La Parola è « pecunia caelestis »

La Parola ci si presenta ancora come « caelestis pecunia ». Una delle prime e più gravi tentazioni agli esordi della Chiesa pare intonata al suono squillante del danaro; vedere l'episodio di Anania e Saffira (cfr. Atti 5, 1-11). Simon Mago offre agli Apostoli del danaro per averne in cambio il dono dello Spirito santo. Si sa della risposta drastica di Pietro: « Pecunia tua tecum sit in perditionem: quoniam existimasti donum Dei pecunia possi-

([16]) Torna ancora l'immagine collegata alla rugiada ed alla pioggia (celeste).

deri » (Atti 8, 20). Di tutto questo nei sermoni di Cromazio v'è più che una eco.

Inutile aggiungere come nel libro degli Atti, che narra e segna tappa a tappa l'inizio della vita della Chiesa nella versione lucana, fosse anche il cuore dell'esperienza dei Padri. Per Cromazio la vita dei primi tempi della Chiesa resta sempre un ideale imitabile, un ideale cui ispirarsi, e perciò un ideale raggiungibile (17) ed al quale era necessario tendere per non ricadere sotto la schiavitù del denaro e dell'attaccamento disordinato ai beni terreni (18). In questo senso suonano anche i commenti di Cromazio alle beatitudini (S. 41).

Almeno due volte Cromazio ci ha tracciato la vita ideale della Chiesa dei primi tempi, sulla falsariga di Atti 4, 32: al sermone 1 e al 31.

La predicazione della Parola divina è dottrina celeste, è denaro celeste. Così quando Cromazio sta commentando Giovanni 2, 13 ss: Gesù caccia i rivenditori dal tempio: « Dicitur quidem et Ecclesia domus negotiationis, sed negotiationis spiritalis, ubi non terrena sed caelestis pecunia feneratur, nec usura nummi terreni, sed usura regni caelestis adquiritur. Denique dictum a Domino in evangelio legimus: Quare et tu non dabas pecuniam ad mensam nummulariorum, et ego veniens, cum usuris utique exegisse illam? (Mt. 25, 27). Feneratur ergo nobis quotidie in Ecclesia Domini verbi divini pecunia, caelestis doctrina, et bene de ea negotiamur, si eam cum lucro salutis ac fidei Domino repraesentamus. Denique apostoli de hac pecunia tantum negotiati sunt, ut totum mundum Deo lucrarentur » (4, 41).

5. La Parola è « merces »

Ma allo stesso modo la Parola è « merce » preziosissima (e siamo nella stessa linea d'idee della « pecunia caelestis »).

(17) Cfr. Chromace, *Sermons I,* 79 e 197¹.
(18) *Ibid.*

Lo afferma al sermone 41: « Non incondite et ego proponam mercedem, quam mihi commisit Dominus, praedicationem utique caelestem » (41, 15). Siamo nell'industre ed attiva città commerciale di Aquileia.

Nè questi sono gli unici richiami; ve ne sono moltissimi altri. Sarebbe pure da aggiungere che il rovescio di questa « pecunia divina », di questa « merces caelestis », è la simonia (S. 2, paragr. 3-4), frutto della mala pianta che appesta il mondo. « Non enim venalem apostoli gratiam Dei portabant, qui totum mundum sanguine Christi redimebant. Nec enim pecunia terrenam accipere apostolos fas erat pro gratia Christi, per quam caelestes thesauros credentibus largiebantur. Dictum his in evangelio fuerat: Gratis accepistis, gratis date » (Mt. 10, 8) (2, 54).

L'occhio è ancora, per più ragioni, alla vita ideale dei primi tempi, e ad uno dei pericoli più gravi corsi dalla Chiesa, allora.

6. La Parola è « cibus »

S'è detto della Parola di Dio come « semen », come « pluvia caelestis », come « sal (divinum) », come « pecunia caelestis ». Ma la Parola è soprattutto « cibus ». Per discorrerne appena a sufficienza, occorrerebbe prendere, qui, le mosse un po' a distanza. E venendo a Cromazio lo si farà con un certo ordine più di merito che di successione dei sermoni.

Rifacendosi ad Apocalisse 10, 9-11 (da Ezech. 3, 1), al sermone 21, Cromazio si avvia a considerare la Parola come « cibo ». Egli non si discosta dall'interpretazione del « libro » da mangiare (da divorare, anzi) di cui parlano e il profeta Ezechiele e l'evangelista Giovanni. Il rotolo risulta dolce e amaro insieme alla stessa persona. Con un'esegesi alquanto lambiccata, il nostro autore ne ricava applicazioni d'altro genere di quelle dei due testi sacri, dimostrando come il rotolo possa (e debba) tornare e dolce ed amaro insieme.

Ai cattolici [19] (dolce ed amaro) per la predicazione e per

[19] E' una delle poche volte che Cromazio usa questo termine.

la persecuzione; amarezza però che è anche dolcezza, chè la persecuzione è inizio di gloria (S. 21, paragr. 2). Per gli eretici non può che essere amaro. E spiega perchè: essi sconvolgono la fede rendendola amarezza della perfidia.

Il sermone 24 invece si colloca in un'altra prospettiva. Sta istituendo un confronto, al solito tipologico, tra il patriarca ebreo Giuseppe, e Cristo. Cromazio si introduce nel suo dire con molta modestia, in tono sommesso; ma per queste come per altre riflessioni cui si presta, è un sermone di notevole rilievo.

La Parola — inizia Cromazio — è nutrimento che va spezzato al pari dell'eucaristia. Cominciate perciò — invita — col non disprezzare quel poco che vi posso dare; tenete in gran conto anche le briciole. « Et etiam nos aliqua dicere temptamus, velut micas de magnis panibus exhibentes ». Quindi la citazione di Mt. 15, 27: « Nam et catelli, inquit, edunt de micis quae cadunt de mensa dominorum suorum. Micae de convivio magno et si non satiant, tamen pascunt. Denique cum primum venimus ad credulitatem, apostolicis praeceptis tamquam micis pascimur. Cum autem profecerimus in fide, tunc abundantia panis caelestis admittitur, ut satiemur pane caelesti illius utique qui ait in evangelio: Ego sum panis vivus qui de caelo descendi (Giov. 6, 41). Non refutemus ergo micas doctrinae, quia micae de pane sunt; et ideo micas supprimere non debemus, ut refici pane mereamur » (24, 3). Cromazio prosegue poi proponendo « ut exemplo castitatis et pudicitiae eius (= Joseph) velut cibo quodam caelesti pascamur » (ibid., 16). Da quest'ultima espressione si potrebbe ricavare che « cibo », detto della parola, è da intendere in modo alquanto ampio, come di alimento che fortifica lo spirito (velut cibo quodam caelesti); siamo ancora vicino a Matteo 4, 4 (da Deuteronomio 8, 3). Resta sempre una identificazione che non è a modo di analogia, di paragone, ma che è identificazione di sostanza, di fondo. Di fatto la Parola è uguale a dottrina apostolica o a predicazione apostolica; è uguale a cibo. E, abbiamo specificato, alimento dello spirito. Questo risulta evidente soprattutto quando Cromazio considera la Parola come cibo; ma lo era già almeno implicitamente quando si

chiamava « semen », « pluvia caelestis », o « caelestis pecunia », o « sal divinum ».

Un aggancio di modestia — pari a quello riscontrato nel sermone 24 — è anche in quello che immediatamente segue, il 25. Qui si tratta dell'esigenza di avere la Parola per vivere. Potrebbe esser detto il sermone della fame, intesa da due punti di vista opposti: mancanza di cibo; desiderio di nutrirsi, di ascoltare. Tratta di alcuni punti che chiameremmo dottrinali, quali Elia tipo del Signore; la vedova di Sarepta figura della Chiesa, e la fame della Parola divina. Quest'idea, nel sermone, è certamente uno dei punti più rilevanti. Si aggiungano altresì i valori tipologici che Cromazio identifica nei segni della farina, dell'olio, del legno di cui I Re 17, 1 ss. Conclude, immancabilmente, con l'evidenziare come la « praedicatio evangelica » coincide — ancora una volta — con la Parola.

L'omelia va letta con attenzione per l'aspetto che ora ci interessa. Senza dubbio « sermo Dei » (25, 26) è l'equivalente di « Dei verbum », che è cibo (25, 6). Così: « Cibus animae iustae, id est sermo Dei quo semper reficitur » (25, 26). Un'altra coincidenza nei termini è esibita dalla citazione del salmo 118, 103: è « eloquium » (« eloquia », al plur.; ibid., 158). E' fuori di ogni discussione che la Parola sia cibo; lo afferma esplicitamente: « Non quaerens panem saeculi, quia panem vitae in se, id est Dei verbum, habebat, cuius cibo ac virtute diebus illis confortatus est » (25, 5). Annotavamo che l'incipit si assomiglia a quello del sermone 24: « Sed quia singula (le « multae virtutes » di Elia) explicare perlongum est, quia... » (ibid., 10). Anche qui — mi sembra — Cromazio ha l'occhio a Matteo 4, 1-11. Il contesto del sermone poi è quello del severo e rigido digiuno quaresimale [20]. Cromazio non lo dice fin dall'inizio, ma lo va insinuando tra riga e riga, per farsi esplicito dalla linea 156 alla fine. L'episodio di I Re 17 è arcinoto. Elia fuggendo l'ira di Achab, si ritira in una zona deserta solitaria; dei corvi gli portano in cibo delle carni e dei pani, mentre beve al tor-

[20] CHROMACE, *Sermons II*, p. 89, nota 3 e I, p. 88.

rente. Asciugatosi poi questo a motivo della siccità, Elia si reca a Sarepta dei Sidonii. E' vero che il discorso muove dalla mancanza del cibo materiale, ma Cromazio ha di mira quello dello spirito (panem vitae, id est Dei verbum: 25, 5).

Cromazio, in aperta polemica con i Giudei, afferma che ogni cibo è puro (« omnia, inquit, munda mundis »: Tito, 1, 15) per chi ha puro l'animo. Il paragrafo 4° è dedicato al confronto di Elia come tipo del Signore. Al quinto poi è l'episodio della vedova di Sarepta (I Re 17, 8 ss.), figura della Chiesa, come Gezabele lo è della sinagoga (linee 71-74). Dalla linea 102 si parla della generosità della vedova. Questo, schematicamente, il contenuto.

E siamo al paragrafo 6° (linee 121-155). Ci parla di una duplice « fames » che, come s'è visto, ha due accezioni ben distinte: carestia l'una, e desiderio di cibo l'altra. Quella vedova, che doveva essere figura della Chiesa, prima della venuta di Cristo, soffriva di grande penuria di cibo. Lo conferma con Amos 8, 11. Ecco di che fame si tratta: di fame del pane divino, cioè di Cristo pane di vita, cioè del Verbo che si presenta quale cibo. Il testo: « Sed videamus in muliere ista per omnia imaginem Ecclesiae praeostensam etc. » (linee 121-157). Merita d'essere sottolineata la maniera di parlare di Cromazio delle linee 135-7; lo stesso è da dire per la tipologia (farina, olio, legna). Come è sua consuetudine, Cromazio conclude con una brevissima ma sempre incisiva esortazione morale che poggia sul sodo.

Non possiamo esimerci dall'esaminare un altro sermone, il 12, che — a nostro modo di vedere — può contenere forse uno dei testi più energici ove identificare la Parola quale cibo. Cromazio si vede inviluppato da difficoltà notevoli nel dover parlare sulla lettera ai Romani. « Non parva quaestio — dice Cromazio — est in ipsis dictis apostoli. Sed videamus si, adiuvante Deo, aliqua inde vel ex parte explanare possimus » (12, 53). Sarà da confrontare, per un parallelo, anche qui, l'incipit dei sermoni 24 e 25. Non v'è dubbio che qui Cromazio mette avanti la sua incapacità; gli è che l'apostolo « profundo ac spiritali sensu proposuit » (ibid., 51).

Il testo è lampante ed è veramente bello; tanto limpido che

parla e si commenta da sè. « Qui ergo sanus in fide est, sanus (in) scientia, sanus in praeceptis caelestibus, sanus in operibus iustitiae, sine dubio omnia quae legis ac fidei sunt spiritaliter manducat. Audit legem, manducat legem, quia doctrina legis esca est animae. Audit prophetas, manducat de prophetis, quia praedicatio prophetarum cibus animae est, et refectio mentis. Audit evangelium, manducat avide de evangelio, quia audit illic loquentem Christum qui ad refectionem corda credentium, panis caelestis descendit. Audit apostolum, manducat avide de apostolo, quia apostolica doctrina reficitur. Ac per hoc anima fidelis de omnibus manducat, quia de omni scriptura divina reficitur, cibo fidei et sermone veritatis. Sicuti (si) quis manducat secundum corpus (...) vel diversa, in magno et opulentissimo convivio, de omnibus accepit, ita anima fidelis et dives in Christo de omni sermone pascitur Dei, reficitur, saciatur » (12, 97).

Saranno da tener presenti le espressioni: 1) « Audit illic loquentem Christum » (linea 106): ecco Cristo nostro contemporaneo; attualità della sua Parola, di Lui stesso, dunque; la sua Parola, cioè lui, scavalca lo spazio e supera i limiti che impone il tempo per giungere sino a noi. 2) « Sine dubio omnia quae legis ac fidei sunt spiritaliter manducat »; (linea 100); « De omnibus manducat, quia de omni scriptura divina reficitur » (linea 109); « De omni sermone pascitur Dei » (linea 114). Se ci deve essere una preferenza, questa va al NT (la preferenza è data dall'« avide manducat », cioè dalla presenza dell'avverbio), tutto però quello che è stato scritto (cfr. I Cor. 10, 6 e 11; Gal. 4, 24 ss.;...) è stato scritto per volere di Dio; anche se il VT attende la sua realizzazione (la « veritas »), e in questo senso è al di sotto del NT, come l'immagine è al di sotto della realtà (ved. cit. Gal. 4, 21 ss.), non per questo lascia di essere Parola di Dio all'uomo.

Nessuna parte della Parola va esclusa: è tutta parola di Dio, sia l'AT (lex, prophetae), sia il NT (evangelium, apostolus). Implicitamente Cromazio condanna l'« operazione » selettiva che avevano voluto e preteso condurre Marcione e discepoli, aiutati forse dalla lettera dello pseudo-Barnaba, che contrappone violentemente i due Testamenti. Tutto questo vuol dirci

l'autore con l'aggettivo « omnis » ribadito ben tre volte; quattro anzi con quella inclusa nel paragone « de omnibus accepit » (linea 113); il quale paragone ci dice anche la sovrabbondanza, la ricchezza della mensa della Parola: « in magno et opulentissimo convivio » (linea 112).

Non sapremmo se altri scrittori dell'epoca patristica abbiano espresso con tanta energia il desiderio della Parola, tanta « voracità » (è il termine che più si addice, forse). Crediamo bene che almeno Cromazio sia tra i primi in questo; chè egli è particolarmente attento a cogliere il valore saziativo della Parola. Per ritrovare altri esempi — espressi in membri simmetricamente disposti — occorrerà rifarsi al sermone 41, ove si legge: « Aperite itaque cordis vestri thesauros, emite, percepite avide (ritorna lo stesso avverbio), feliciter possidete » (41, 25). Oltre i verbi « audio », « manduco », si osservi « reficio » ripetuto, che vale — si noti — « far di nuovo, rifare, rimettere a nuovo », ed anche (ma è già alquanto diluito) « rimettere in salute, in forze, ristabilire ». Forse vale il paragone che Cromazio deve aver istituito (v'è solo l'incipit): Come il cibo materiale rimette a nuovo o ricostituisce le energie disperse così opera anche la Parola (e non solo nei confronti dello spirito, che è anche alimento per la totalità dell'uomo). « Ita anima fidelis et dives in Christo de omni sermone pascitur Dei, reficitur, saciatur ». Cioè adempie alle stesse funzioni che sono quelle del cibo materiale: alimento, trasformazione, assimilazione.

Mi sembra che Cromazio insinui anche che non basta avere la Parola (in questo senso anche i sermoni 24 e 25); occorre farne alimento (manducat), assimilarla, per esserne alimentati (pascitur, reficitur, saciatur). Non per nulla un termine che tornava caro ai Padri (non v'è traccia, in Cromazio) era quello di « ruminatio ».

7. La Parola è « medicina caelestis »

Non siamo ancora al termine delle sorprese che ci riserva Cromazio. Per associazione di idee, accanto al cibo, ci può stare

benissimo quello di medicina che ha lo scopo di ristabilire il corpo nelle sue energie ordinarie, di modo che possa riprendere cibo. E' così che si può aggiungere agli altri termini nei quali ci si presenta la Parola, anche quello di « medicina caelestis ». « Medicina, medicina caelestis »; Cromazio istituisce un confronto pertinente: « Corpus medicinâ terrenâ curatur; animă medicina caelesti. Corpus fomento olei curatur ad sanitatem; anima a divinis sermonibus recreatur ad salutem » (12, 93). Ove « medicina caelesti » = « divinis sermonibus » oppure « praeceptis caelestibus » (linea 99), e « medicina terrena » = « fomento olei ». Alla linea 94 si potrà pure osservare: per il corpo: « curatur ad sanitatem »; per l'anima: « recreatur ad salutem ». Come si ha da moltissimi altri brani di Cromazio, « sanitas, salus », non si contrappongono, ma — anzi — si equivalgono [21], così pure i verbi che qui usa; ma — forse — « recreatur » assume qui un particolare vigore; nell'un caso (curatur) si tratta di guarigione; nell'altro (recreatur) di ri-creazione.

Qualche altro rilievo non sarà fuori di luogo. Da Cromazio si ha: il Cristo è il Verbo di Dio; ed è il « panis qui de caelo descendit » (Gv. 6, 58). Si capisce perciò come per i Padri (e anche per Cromazio), non corresse quasi nessuna differenza tra l'eucaristia e la Parola di Dio [22]. Ed è da aggiungere, per avere la totalità del Cristo (il Christus totus di s. Agostino), il Cristo mistico.

Del sermone 12, riprendiamo ancora la linea 107: « panis caelestis descendit ». Si dà l'equivalenza: « panis caelestis = Christus = Verbum » (Parola). Ci sembra poi che l'avverbio « spiritaliter » (da unire all'aggettivo corrispondente, assai più frequente) (« spiritaliter manducat »: 12, 101) possa assumere un valore semantico che è pari a quello di « caelestis ». Si documenta esaurientemente con il sermone 18, là ove Cromazio com-

[21] Cfr. alla linea 152: « ad sanitatem salutis »!

[22] « Divinas Scripturas sicut et ipsum Corpus dominicum semper venerata est Ecclesia, cum — maxime in sacra liturgia — non desinat ex mensa tam Verbi quam Corporis Christi panem vitae sumere atque fidelibus porrigere » (Conc. Vat. 2°, Costit. dogm. « Dei Verbum », n. 21).

menta Gv. 3, 3 ss. Egli contrappone « terrenam-carnalem »; « caelestem-spiritalem » (nativitatem) (18, 45-6). Infine, al paragrafo 7 di questo 12 sermone, si ritorna all'idea di cibo; ripeterà (anche mediante equivalenti): « Validiores cibos iustitiae ac fidei » (12, 124); « Confortati cibo iustitiae, cibo veritatis, cibo salutis » (ibid., 126). « Validiores (torna il comparativo) cibo iustitiae ac fidei manducare posse » (ibid., 164); « Sanorum enim et fortium est cibos validos edere » (ibid., 165); « Si ergo validiores cibos iustitiae ac fidei edere mereamur, sine dubio... » (ibid., 167). E' l'augurio con il quale Cromazio chiude questo sermone.

Non gli sono venute meno nè la forza nè il coraggio (come temeva); aveva detto infatti: « Sed videamus, si adiuvante Deo, aliqua inde vel ex parte explanare possimus » (ibid., 54). Quello che ha detto forse non si condividerà in tutto e per tutto; potremmo anche mettere in causa l'esegesi che ha condotto sulla lettera ai Romani; ma le cose che ha detto sono veramente belle: ci ha dato una perla preziosa del suo scrigno d'oro. Come termine di confronto, interessantissimo può tornare il testo del Tr. 14, 6, 16: « Ut famen corporis cibo verbi divini satiari semper optemus » ([23]). Se il testo vero è quale ci vien dato qui, si osserverà come ciò che poteva esser parso una stranezza, non lo sia per nulla ([24]). Dice: la fame, anche quella del corpo, può essere saziata con il cibo della Parola divina. E' il trattato che commenta Matteo 4, 1-11, testo in cui ricorre Deut. 8, 3.

8. « Doctrina apostolorum »

Un'espressione cara a Cromazio, già trovata è la « praedicatio divini verbi » (S. 3, 49) (più comunemente: « praedicatio

([23]) Poligrafato dell'Étaix, p. 211.

([24]) Anche altre volte Cromazio ha di questi testi che, a prima vista, sconcertano; ricordiamo, ad es., quelli nei quali paragona i vescovi agli « occhi »; ve ne sono parecchi (vedi Tr. 23, 3, 1; Tr. 31, 2, 1s.; S. 14, paragr. 2; S. 6, paragr. 2; vedi anche Chromace, *Sermons I*, 177[1], ove si riporta anche un testo inedito).

evangelica », « praedicatio apostolica ») ([25]). Di « evangelica, apostolica praedicatio » è da dire che essa ha come fondamento la « doctrina apostolorum » ([26]).

Il termine « doctrina », in verità, non ci sembra molto frequente in Cromazio ([27]), ma più che a sufficienza fondato perchè si possa istituire la equivalenza « doctrina = praedicatio ». Così, come accanto a « doctrina apostolorum » ci sarà pure « doctrina legis » (28, 3) (una dottrina che è perciò « in figura »); « doctrina sacerdotis » (= episcopi) ([28]) (32,114); « doctrina caelestis » (4, 48; 6, 3; 18, 28; 41, 42); « doctrina evangelica » (Tr. 24, 2, 1-2, per es.); e, finalmente, « doctrina » in assoluto, senza specificazioni (41, 135). Ed anche questo è un modo nel quale si presenta la Parola di Dio.

Su questo termine non ci intratteniamo, perchè costituirebbe un capitolo dell'annuncio dell'autentico messaggio della fede, che esula da questa parte del nostro lavoro.

Conclusione

Una conclusione si impone a questo punto, e può essere la seguente. Si è potuto notare che in Cromazio d'Aquileia la Parola ora si presenta come « sal divinum », ora come « pluvia caelestis », ora come « semen », ora come « pecunia caelestis », infine come « cibus » (senza dimenticare « ros », per stare alle immagini); essa è l'oggetto della « evangelica » od « apostolica praedicatio » o, infine, della « doctrina apostolorum », per cui chi l'ascolta « audit illic loquentem Christum » (12, 106). Nel

([25]) Cfr. S. 26, paragr. 2: il verbo « praedicare » usato in due sensi: linea 29 e 35; S. 31, paragr. I: linea 7 e 11. Al I S. ricorre molte volte: « evangelica praedicatio »: linee 72, 77, 85, 87, 93; S. 6, 72; ecc.

([26]) Cfr. Chromace, *Sermons I,* 70-1.

([27]) Solo al S. 11 — e non sarà a caso — lo adopera spesso: linee 58, 59, 62, 66, 68, 91, 93. Ricorre anche al 12, 108, e al 30, 46. Non sapremmo se anche altrove.

([28]) Cfr. Chromace, *Sermons II,* 73, nota 4.

pensiero del vescovo di Aquileia le barriere culturali, quelle dello spazio e del tempo, sono tutte cadute davanti a questo Verbo divino che ha posto la sua dimora tra i figli degli uomini (Gv. 1, 14).

Giulio Trettel

PENDAGLI MONETARI LONGOBARDI NELLA TRADIZIONE BRATTEATA DI CIVIDALE (S. GIOVANNI)

L'esplorazione in Italia dei reperti sepolcrali longobardi cominciò con gli scavi effettuati da Michele della Torre fra il 1821 e il 1826 nella necropoli romana a nord della Porta San Giovanni di Cividale [1]. Il cimitero scoperto a settentrione della città, nella valle del Rio Emiliano, fruttò oltre a tombe romane anche 127 tombe longobarde con scheletri che, a giudicare dalla loro suppelletile, si datano subito dopo la calata dei Longobardi nel 568 d.C. La pubblicazione di questo importante complesso, con l'aiuto dei dati recuperati ai tempi di della Torre, è nei propositi di M. Brozzi di Cividale. I ritrovamenti sepolcrali differenziati per le singole tombe del sepolcreto a fosse allineate di San Giovanni di Cividale, illustrati da S. Fuchs, dovranno allora essere riesaminati in base alla loro appartenenza allo stesso sepolcro [2]. Il Museo Nazionale di Cividale conserva di San Giovanni anche 21 tremissi che fin qui non sono stati studiati numismaticamente [3]. Si tratta di gruppi di trienti barbarici facenti capo agli stessi coni posteriori a Giustiniano (527-565); essi sono forniti di anelli ed erano inseriti come pendenti monetari in fili o catene di perle. Queste coniazioni sono di particolare interesse numismatico, poichè non dipendono da quei tipi di monete stilisticamente così omo-

[1] Per la storia della ricerca e della topografia cf. M. Brozzi, in « Jahrb. Röm. Germ. Zentralmuseum », Magonza 15, 1968 (1970), p. 143 s., fig. 2.

[2] « Mem. Stor. Forogiuliesi » 39, 1943 (1951), p. 5 ss., cf. N. Aberg, *Die Goten und Langobarden in Italien,* Uppsala 1923, pp. 150-152.

[3] Cf. J. Werner, *Münzdat. austras. Grabfunde* (1935) p. 139 a M. 34-36; G. Fogolari ne ha riprodotti 14 esemplari in « *Cividale del Friuli* » (1906), p. 29; 16 esemplari in C. Cecchelli, *I monumenti del Friuli dal sec. IV all'XI, Cividale,* Milano-Roma 1943, tav. 73.

genee dell'esarcato di Ravenna che, coi tremissi da Giustiniano a Maurizio Tiberio, costituirono i modelli dei più antichi trienti italico-longobardi ([4]). Può darsi che si tratti di coniazioni longobarde dei tempi anteriori al 568, che sarebbero state trasportate qui dalla Pannonia e dal Norico ([5]). Il Brozzi pubblicherà i pendagli monetari insieme con il rimanente corredo funerario, poichè la loro appartenenza all'inventario di determinate tombe femminili deve essere ancora fissata. S. Fuchs, sulla base dei dati di N. Aberg dedotti da un elenco del Museo di Cividale, aveva assegnato tre di questi trienti alla tomba muliebre 105 ([6]), ciò però è da verificarsi, secondo le indicazioni di della Torre, come la composizione di tutto l'inventario sepolcrale. Questi tre pendagli, che l'autore con tutte le altre coniazioni potè studiare e fotografare grazie all'amabilità di C. Mutinelli (†) nell'estate del 1969, saranno qui discussi brevemente, e ciò a cagione di un dettaglio iconografico che permette di risalire ai bratteati d'oro pagano-germanici.

Si tratta in primo luogo di un triente di Giustino I (518-527) della zecca di Costantinopoli (tav. II, 2), che è l'unica coniazione regolare dei 21 trienti di San Giovanni. D: Busto dell'imperatore a destra con diadema e paludamentum con la legenda DN IVSTI - NVS PP AV C, orlo stretto. R: Vittoria con la testa volta a sinistra, nella sinistra grande corona, nella destra globo crucigero con la legenda VICTORIA AVGVSTORVM, all'esergo CONOB, orlo stretto ([7]). Il secondo triente (tav. II, 3) è una coniazione successiva di prima qualità e irregolare secondo un triente di Costantinopoli di Giustiniano (527-565) le cui legende sono lievemente alterate. D: DИI VSTIИI IΛIΛVSPPΛIΓ, R: VICTORIΛ ΛVGVSTORVM, all'esergo CONOB.

([4]) Cf. J. Werner, *l. c.*, p. 137 s. a M. 34-36 e M. 67-71. Vi mancano tanto le tipiche pieghe a uncino del paludamentum sul D come la giacca a campana della Vittoria fortemente stilizzata sul R.

([5]) Vi esistono relazioni stilistiche coltriente della tomba longobarda 100 di Rifnik presso Celje (Slovenia, Museo di Celje) come col triente di Nocera Umbra, tomba 17 (Werner, *l. c.*, p. 139).

([6]) S. Fuchs, *l. c.*, p. 8 con la fig. 7 secondo N. Aberg, *l. c.*, p. 151.

([7]) W. Wroth, *Cat. of the Imperial Byz. Coins in the Brit. Mus.* (1912), tav. 2, 3. Inverosimile l'assegnazione a Giustino II (*l. c.*, tav. 11, 5).

Il terzo conio qui d'interesse particolare malgrado le legende illeggibili è l'opera di un incisore eccellente (tav. I, 1). La Vittoria del rovescio corrisponde al modello bizantino (cfr. tav. II, 2b). E' ridata stante di fronte, lievemente stilizzata, osservante della simmetria; malgrado la piccolezza del conio l'artista vi rende tutti i suoi dettagli essenziali: capelli a elmo e a matassa sulla testa volta a sinistra, segnati sono l'occhio, il naso, la bocca, le braccia ugualmente angolate, i cui gomiti intersecano l'asse mediano perlato delle ali acutangoli. Ad uguale altezza le mani tengono l'una la corona, l'altra il globo con la croce. Sotto il busto la veste è verticalmente pieghettata e, sotto il manto trapeziforme che lascia intravvedere le gambe, sporgono i piedi volti a destra. Il triplice ingrandimento della tav. I, 1b mostra l'esattezza della rappresentazione nel dettaglio e l'indipendenza della sua concezione, inserita dentro un cerchio (magico?) di lettere senza senso, dietro le quali si suppone la legenda *Victoria Augustorum / Conob.* Sul diritto (tav. I, 1a) è il modello bizantino (protome dell'imperatore volta a destra, cfr. tav. II, 2a) pure fortemente deformato e la legenda è talmente alterata che si può soltanto genericamente supporre un modello della prima metà del VI secolo. Come nella Vittoria del R, così nel rendere la testa dell'imperatore sul D, l'artista si mostra impegnato nell'esattezza del dettaglio: sopracciglia, pupilla, naso, bocca aperta, mento e orecchie bene accentuate, sopra i capelli a ciocche il diadema guida una doppia fila di grandi perle il cui fiocco sulla nuca è come un disegno autonomo, e sembra combinato con le lettere della legenda. Il paludamentum fissato sulla spalla destra con una fibbia a disco è sostituito da una figurazione indipendente, congiunta con la « testa dell'imperatore » solo per mezzo di una linea di perle che conducono all'orecchio. Le perle sono piccole, corrispondono all'incirca ai fregi di perle delle ali della Vittoria, e formano un doppio orlo a un collare largo, nastriforme, sul quale si profila una testa d'uccello volta verso l'orecchio dell'imperatore. La fibula a disco del paludamentum fu trasformata nell'occhio circolare della testa dell'uccello, mentre

Fig. 1. Cividale, S. Giovanni - *Pendaglio monetario.*
Fig. 2. Várpalota - *Bratteato d'oro.*
Figg. 3, 4. Aak e Tunalanda - *Medaglioni d'oro.*

Fig. 1. Novara - *Croce di lamina d'oro.*
Figg. 2, 3. Cividale, S. Giovanni - *Pendaglio monetario.*

la protome dell'uccello è messa in rapporto con la fila di perle e, attraverso il becco, con l'orecchio dell'imperatore ([8]).

L'acribia con cui l'incisore raffigurò la Vittoria e la testa dell'imperatore in tutti i loro dettagli, ci fa apparire come assurda la modellazione del manto imperiale e come possibile la sua trasformazione premeditata in una protome d'uccello. In realtà la combinazione di una testa umana con un uccello, il cui becco si accosta di dietro alla nuca e all'orecchio dell'uomo, è un motivo che s'incontra due volte su medaglioni d'oro scandinavi: sui medaglioni d'imitazione di Aak (Grytten, More in Norvegia) (tav. I, 3) e di Tunalunda (Uppland) in Svezia (tav. I, 4) ([9]).

I due medaglioni scandinavi sono libere imitazioni di aurei tardoromani, però non ebbero corso come monete, ma come amuleti alla pari dei coevi bratteati d'oro. K. Hauck ha interpretato di recente l'amuleto di Tanalunda come la rappresentazione della metamorfosi del dio Odino in una figura d'uccello, nel senso di un mutamento sciamanistico ([10]).

Quanto questa interpretazione possa cogliere nel segno non discuteremo qui. Nei medaglioni scandinavi l'uccello è espresso come figura completa sotto la testa umana, nel pendente di Cividale il busto dell'uccello sostituisce come pars pro toto l'intera figura. Per l'identità del motivo parla la posizione uguale della testa dell'uccello, collocata di dietro, posizione da non confondere con quella del volto umano ([11]).

Indipendentemente dall'interpretazione, il senso è ben lo stesso e dovrebbe derivare — in merito si può seguire K. Hauck — dal mondo pagano-germanico delle idee, cioè la « testa dell'imperatore » dovrebbe riferirsi al dio Wotan/Odino.

([8]) Nel secondo *occhio circolare* — nella legenda in giro all'altezza del naso — si tratta di una lettera deformata. La linea *contornata* che sotto l'occhio circolare giunge fino all'altezza del mento, non è intenzionale, ma è una lesione del piastrino anteriore alla coniazione.

([9]) M.B. Mackeprang, *De nordiske Guldbrakteater,* Aarhus 1952, p. 28 e tav. 2, 5 e 9, cf. p. 110 s. Gli originali della tav. 1, 3-4 sono dovuti a W. Slomann (Oslo), risp. a K. Hauck (Münster).

([10]) K. Hauck, *Goldbrakteaten aus Sievern* (1970), p. 361 ss. con le figg. 36-37.

([11]) Per la figura dell'uccello e della sua posizione nell'insieme iconografico dei bratteati d'oro nordici cf. E. Bakka in « Norwegian Archaeol. Review » 1, 1958, p. 33.

Per il ciondolo o pendaglio della moneta di Cividale una tale interpretazione avrebbe conseguenze di lunga portata. Si tratta qui in genere di una moneta, che dopo aver durato in circolazione un certo tempo fu fornita di un anello e adattata indi a un uso secondario come oggetto ornamentale o amuleto?

O il triente fu concepito già in forma di moneta come amuleto di Wotan e non ha mai avuto corso come moneta di circolazione? Questa alternativa, che si affaccia anche per gli altri pendenti monetari di San Giovanni di conio uguale, tocca i problemi dell'interpretazione della Vittoria, del carattere forse magico delle legende alterate e la questione del luogo di produzione, della nazionalità e della condizione sociale del monetiere. Lo studio e la ricerca numismatica dovranno anzitutto chiarire se i pendagli monetari di San Giovanni sono stati recati in Friuli dagli invasori longobardi o se hanno avuto origine locale. Dei tre esemplari presentati della tomba 105 il triente regolare di Giustino I (tav. II, 2) era di certo una moneta, che in un secondo tempo divenne oggetto d'ornamento. Gli altri due trienti rappresentano « imitazioni barbariche ». Il pezzo però con la testa umana e col motivo della testa d'uccello sarebbe l'unico di tutti i pendagli monetari di S. Giovanni che già inizialmente sarebbe stato coniato come amuleto, se ci atteniamo all'identità del motivo con i due medaglioni scandinavi. Infatti in quanto moneta con l'effigie dell'imperatore il quale con l'aggiunta dell'uccello pagano-germanico non è più un imperatore cristiano, essa si distingue da tutti i coni pseudoimperiali fin qui noti.

Si può mai ammettere che un monetiere barbarico — e solo un tale può essere supposto, avuto riguardo alle legende alterate — operasse insieme come orafo, valendosi di punzoni non solo di monete ma anche di monete-amuleti, la cui immagine figurata escludeva tale impiego o lo pregiudicava considerevolmente? O si deve fare il conto con l'eventualità che orefici barbarici adusi a lavorare con forme — forse nell'apprestare i bratteati d'oro —, in caso di necessità passassero dalla coniazione dei bratteati a quella delle monete?

La condizione dell'orafo in un gruppo tribale germanico

del VI sec., come in quello longobardo ([12]), era forse diverso da quello del monetiere? Per quanto la pseudoconiazione aurea imperiale del VI sec. emani da coniatori germanici, si può presumere naturalmente che questi coniatori fossero orafi qualificati. In singoli casi tale supposizione può essere anche dimostrata. Una posizione di primo piano a questo riguardo assumono, come potei dimostrare già nel 1935, i sei ciondoli di lamina d'oro della tomba femminile alamanna di Herbrechtingen nel Württemberg: « I sei ribassi del D dei coni dopo Giustiniano sono stati ideati come pezzi decorativi e non come moneta corrente; i loro rovesci lisci, significano che sono stati coniati col punzone e non stampati sopra il diritto di una moneta. Il conio del D di Herbrechtingen si ripete del tutto identico su un triente di ignota provenienza nel gabinetto numismatico di Stoccarda. L'identità del conio ci consente l'importante deduzione che la zecca relativa o il competente coniatore produceva tanto monete circolanti quanto gioielli ciondolo... Stilisticamente i coni del D di Herbrechtingen si accostano nella coniatura alla tomba 17 di Nocera Umbra... La legenda tanto contraffatta del R parla in favore di un conio di un monetiere germanico » ([13]).

I ribassi delle monete di Herbrechtlingen lisci sul R, che sono circa coevi coi pendagli monetari di Cividale-San Giovanni, sono il prodotto di un orafo-monetiere, quali gioielli fatti evidentemente su commissione. Un secondo esempio di identità personale dell'orafo e del coniatore, è offerto dall'Italia in una croce a foglia d'oro longobarda di Novara, ora al museo germanico di Nürnberg (tav. II, 1) ([14]), di cui potei dare

([12]) Cf. al riguardo J. Werner, *Zur Verbreitung frühgeschichtlicher Metallarbeiten (Werkstatt - Wanderhandwerk - Handel - Familienverbindung)*, in « Antikvaristk Arkiv (Stockolm) », 1970, p. 38, (Early Medieval Studies 1), p. 65 ss. spec. 67 ss.

([13]) J. Werner, *l.c.* (1935), p. 139 a M. 36, tav. I, 36 e V, 36 e 195. I pendenti si trovano ora con la maggior parte del corredo della tomba in possesso del German. Museums Nürnberg.

([14]) « Anzeiger u. Mitt. d. Germ. Nationalmus. Nürnberg », 1900, p. 33, fig. 7 (buona illustrazione). S. Fuchs, *Die langob. Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen* (1938), p. 82 s. n. 93, tav. 26 (illustr. cattiva). Gli originali di tav. 2, 1 sono dovuti a H. Böhme (Nürnberg).

notizia in « Münzdatierten austrasischen Grabfunden », che sulla sua parte anteriore reca due coniazioni del D e tre del R di un triente di Giustino II (565-578) ([15]).

In due riguardi le mie indicazioni del 1935 erano tuttavia imprecise: in primo luogo non si tratta di coni di un triente ravennate di Giustino II, ma bensì di quelli di una imitazione longobarda secondo un modello ravennate ([16]); in secondo luogo i cerchi del conio del D (diam. 15 mm.) e del R (diam. 13 mm.) si differenziano di 2 mm., il che (insieme con la differenza stilistica dei due coni) fa dubitare che ambedue fossero destinati alla coniazione di monete (trienti). In ogni caso l'orafo che fece la croce d'oro era in possesso dei due coni e se ne serviva, nello stesso modo con cui altri artefici di croci a foglia d'oro adoperavano forme di legno o di bronzo con decorazioni animali, con trecce, con rappresentazioni figurate, ecc.

Gli esempi di Herbrechtingen e Novara attestano una precisa fase di sviluppo, caratterizzata dall'inserzione di coniazioni posteriori « pseudoimperiali » nel VI sec., dall'identità fra l'orafo e il monetiere e dall'ambivalenza della moneta come denaro e della moneta come ornamento o amuleto. La differenziazione era nei due casi « tecnologicamente » possibile perchè i coni erano usati sui pendagli e sulle croci solo per la coniatura di un lato mentre il rovescio degli oggetti vi rimaneva liscio. Qui non si può indagare nè a quale interpretazione le figure delle monete sottostanno in quanto gioie, sciolte cioè dal denaro, nè quale funzione le figurazioni monetali potevano assumere su monete che, fornite di occhiello, erano portate come pendagli. Porsi la domanda equivale nello stesso tempo segnare i confini della nostra ignoranza rispetto a tutte le speculazioni.

I pendenti di Cividale-San Giovanni sono di oreficeria della metà del VI sec. Se si stabilisce che essi sono lavori lon-

([15]) *l. c.*, p. 138 a tav. V, 195.

([16]) Cf. *Münzdat. Grabfunde*, tav. V, 195 (Novara) con tav. V, 184 (triente regolare di Ravenna di Giustino II). Anzitutto il confronto del conio R. dimostra per Novara una coniazione posteriore, vedi anche W. Wroth, *Cat. of the Coins of the Vandals, Ostrogoths and Lombards in the British Museum* (1911), tav. 18, 1.

gobardi, allora si devono ritenere discendenti dai bratteati d'oro delle dimore longobarde norddanubiane-pannoniche, tanto nella loro funzione di amuleti che in quella di prodotti orafi. Tra questi bratteati d'oro c'è un amuleto di Wotan, il bratteato di Varpalota (tav. I, 2), che mostra il dio in trono con un diadema di perle, il cui fiocco è trasformato in una testa di uccello, e con un altro uccello ([17]). La forza della norma che ai tempi di Giustiniano portò all'imitazione della figura della moneta bizantina — anche con lo scopo della propria coniazione — causò presso i Longobardi la perdita dei soliti motivi figurativi pagani dei bratteati norddanubiani-pannonici. Il singolare pendaglio monetale di Cividale-San Giovanni con « testa d'imperatore » e protome d'uccello potrebbe, così visto, essere l'opera di un orafo longobardo che cercava di unire la tradizione dei vecchi amuleti bratteati con la coniazione monetaria pseudoimperiale.

Joachim Werner

([17]) J. Werner, *Die Langobarden im Pannonien* (1962), p. 102 ss. con le figg. 24 s. e tav. 42, 3, risp. 47, 1-2. Cf. anche K. Hauck, *l. c.*, p. 351 e fig. 89 a (Bratteato di Várpalota interpretato come raffigurazione di Wotan).

Il presente articolo è comparso nella lingua originale in: Studi Storici in onore di Ottorino Bertolini, *Pisa 1973, pp. 827-34. La Redazione e l'A. ringraziano il Comitato promotore di detta opera per averne autorizzata la traduzione e la pubblicazione sulle « Memorie ». Esprimono inoltre i più cordiali ringraziamenti al prof. G. Brusin cui è dovuta la traduzione italiana del testo tedesco.*

TRACCE DEL POSSESSO TERRIERO LONGOBARDO NEL DUCATO DEL FRIULI

Col passaggio dalla proprietà collettiva, attuata nella fase pannonica, alla proprietà privata (prevalente nella seconda metà del VII secolo) — pur esistendo ancora l'uso dei campi, dei boschi e dei pascoli in comune — l'economia longobarda in Italia è prevalentemente agricola, come bene attestano le fonti ([1]).

La ripartizione tra i Longobardi dei fondi romani avvenne (fruendo del sistema dell'*hospitalitas*) con l'assorbimento della terza parte del reddito agrario ([2]).

Con la restaurazione di Autari, poi, la metà delle proprietà di pertinenza dei duchi, furono cedute al re, venendosi così a formare un « patrimonio regio », distinto da quello allodiale del sovrano, organizzato in « curtes regiae », in parte sotto l'amministrazione del gastaldo ed in parte concesse in uso agli *exercitales* acquartierati nei castelli ([3]).

Accanto ai beni regi e ducali troviamo anche terre possedute da monasteri, da chiese o da private persone, e sarà proprio il possesso terriero a determinare, per la società longobarda, il grado di dignità dell'uomo libero ([4]).

Notevoli sono in Friuli le tracce del possesso terriero

([1]) E. BERNAREGGI, *Il sistema economico monetario dei Longobardi dell'Italia Superiore,* Milano 1960, p. 11 ss.

([2]) Di questa ripartizione il Friuli trattiene un'eco nella divisione che ancora oggi si fa dei campi (L. BOSIO, *Le probabili origini del « campo friulano »*, in « Mem. Storiche Forogiuliesi » (abbrevieremo MSF), Udine 1965, p. 145 ss.; C.G. MOR, *Postilla. « Campo friulano »: una chiarificazione della storia dei Longobardi in Italia,* in MSF, Udine 1965, p. 149 ss.

([3]) C.G. MOR, *Lo Stato longobardo nel VII secolo,* in « Caratteri del VII secolo in Occidente », Spoleto 1958, p. 279 ss.

([4]) Rotari, 14, 48, 74. Sul problema si veda inoltre: G. FASOLI, *I Longobardi in Italia,* Bologna 1965, p. 72.

longobardo che la toponomastica e le *chartae* ci forniscono ([5]).

Numerosi sono infatti i toponimi di origine longobarda (circa un centinaio) che si riallacciano alla terra, all'agricoltura.

Attraverso alcune *chartae,* coeve o posteriori alla dominazione longobarda, abbiamo invece la possibilità di rintracciare qualcuna di quelle *curtes* (o possessi di minore entità) che operavano nel territorio del Ducato, per la maggior parte confiscate poi dal governo carolingio dopo la disastrosa rivolta del duca Rodgaudo contro i Franchi (a. 776) e passate così al fisco regio.

Testimonianze preziose che lasciano bene intendere come sulla terra i Longobardi facessero sentire vivamente la loro padronanza ([6]).

Il presente lavoro vuole, pertanto, essere un semplice contributo ad ulteriori ricerche, atte a sempre meglio approfondire il problema del possesso terriero longobardo, con particolare riferimento alla nostra regione.

Per questo motivo abbiamo preferito procedere col sistema della « scheda » suddividendo la ricerca in tre parti:

1 - *curtes* dell'età longobarda-carolingia (fino a Berengario);

2 - *ville* e possessi vari;

3 - *curtes*, *ville* e possessi vari dall'età ottoniana in poi.

1 - Curtes dell'età longobarda-carolingia

Il termine *curtis* ha due significati: quello di complesso aziendale e quello di « cortivo », « cortile » molto ristretto che poteva aprirsi sullo spazio antistante il fabbricato d'abitazione o svolgersi attorno ad esso.

La *curtis,* centro della produzione agricola, comprendeva,

([5]) G. Frau, *Contributo alla conoscenza dell'elemento longobardo nella toponomastica friulana,* in « Atti Conv. Studi longobardi », Udine 1970, p. 165 ss.

([6]) G.P. Bognetti, *La proprietà della terra nel passaggio dal mondo antico al Medioevo occidentale,* in « L'età longobarda », Milano, IV, p. 76. Fondamentale è a tal proposito l'opera di P.S. Leicht, *Studi sulla proprietà fondiaria nel medio evo: I. La curtis e il feudo nell'Italia superiore fino al XIII secolo,* Verona-Padova 1903.

oltre alla casa padronale, tutto il fondo che dà consistenza economica, *dominico* e *massaricio* inclusi.

Nella *curtis* possiamo distinguere, infatti, due sezioni: l'*indominicatum* (o *terra dominica*) con magazzini, frantoi, cantine, locali per la filatura e tessitura della lana, abitazioni dei servi, e le *terrae censiles*.

Con i servi vivevano, nella *curtis*, anche gli artigiani che ricevevano a compenso della loro opera (a differenza dei servi, spesati dal *dominus*) un piccolo podere entro l'indominicato. Ciascun podere aveva, poi, la sua casa colonica [7].

La funzione della *curtis* varia secondo i luoghi e fissarne un limite d'estensione non è possibile, poichè la sua ampiezza deriva dalle condizioni locali [8].

Trasferita in Italia questa organizzazione non è più così esclusivamente racchiusa in sè, ma diventa un centro di scambio commerciale tra la campagna, la città e la villa, in una economia mista, naturale e monetaria [9].

1) *Sesto al Reghena* - La località è posta ai margini di una via romana proveniente da Concordia. L'antico *vicus*, inserito nella centuriazione dell'agro concordiese, trae il suo nome da *sextu*, cioè « *sesto* » (*lapide*), con riferimento alla distanza di sei miglia da Concordia [10].

Nel 762 i fratelli logobardi Erfo, Marco ed Anto, dotarono il monastero di Sesto, posto sotto la regola di S. Benedetto, e

(7) C.G. Mor, *Curtense (Sistema)*, in « Novissimo Digesto Italiano », Torino 1960, p. 2 estr.

(8) P.S. Leicht, *I tipi di azienda agraria in Italia nell'Altomedioevo*, in « Atti Congr. Naz. di Diritto Agrario Italiano », Firenze 1935, pp. 41-47.

(9) Sull'economia « curtense »: S. Pivano, *Sistema curtense*, in « Boll. Ist. Storico Ital.», XXX. 1909; P.S. Leicht, *Operai, artigiani e agricoltori dal sec. VI al XVI*, Milano 1946; C.G. Mor, *L'età feudale*, Milano 1952; G. Luzzatto, *Economia naturale ed economia monetaria nell'Alto Medioevo*, Spoleto 1960-61; E. Bernareggi, *Attività economiche e circolazione monetaria in età longobarda nelle testimonianze delle chartae*, in RIN, Milano 1970, pp. 117 ss.; A. Tagliaferri, *Strutture sociali e sistemi economici precapitalistici*, Milano 1972, p. 89 ss.

(10) G. Brusin-P.L. Zovatto, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone 1960, p. 7, tav. I; L. Bosio, *La centuriazione dell'agro di Iulia Concordia*, in « Atti Ist. Veneto », CXXIV, Venezia 1966, p. 234; L. Bosio, *L'agro di Iulia Concordia in età romana*, in « Pordenone » (s. d.), p. 51, n. 60; G. Frau, *Il nome dei castelli friulani*, in « Studi linguistici friulani », I, Udine 1969, p. 305 (abbrevieremo: *I castelli*).

da loro precedentemente fondato *in loco qui dicitur Sexto*, di numerosi beni tra cui la *curtis ubi ipsum manasterium aedificavimus* ([11]).

2) *Salt di Povoletto* - La località deriva il nome da *saltus* (bosco, fondo, podere) ([12]) ed è posta lungo un percorso romano che da *Forum Iulii* (Cividale), lungo la pedemontana, portava alla *mansio ad Silanos* (a sud di Gemona), per immettersi, a sua volta, nella così detta *Iulia Augusta* che, partendo da Aquileia, raggiungeva *Aguntum* (Lienz) ([13]).

A Salt — così come a Sesto — i fratelli Erfo, Marco ed Anto, fondarono e dotarono un monastero femminile, pur esso posto sotto la regola di S. Benedetto, e tra i numerosi beni figura pure la *curtis in ripa Salto... cum omni laboratione sua, terris aratoriis, vineis, pratis, pascuis, silvis, astalariis...* ([14]).

Nell'888 (le benedettine da Salt s'erano nel frattempo trasferite a Cividale) Berengario conferma, su richiesta dell'abate Adalberto, i beni posseduti dal monastero di Sesto e tra questi figura ancora una volta la *curtis de Salto cum cella* ([15]).

3) *Lorenzaga (Motta di Livenza)* - Lorenzaga trae il proprio nome dal personale *Laurentius* ([16]).

La *curtis in Laurenciaca cum oratorio Domini et Salvatoris, qui ibi situs est*, viene donata nel 762 al monastero di Sesto ([17]).

Nell'888 la *curtis in Laurenziaga* è nuovamente ricordata tra i beni del cenobio sestense ([18]).

4) *Medea* - Non è improbabile che la località derivi il suo nome dal personale *Metellius* (o *Meteia*) ([19]).

([11]) L. SCHIAPARELLI, *Codice Diplomatico Longobardo*, Roma 1929, n. 162, (abbrevieremo CDL).

([12]) G. FRAU, *I castelli*, p. 304.

([13]) L. BOSIO, *Itinerari e strade della Venetia romana*, Padova 1970, p. 156.

([14]) L. SCHIAPARELLI, *CDL*, n. 162.

([15]) L. SCHIAPARELLI, *I diplomi di Berengario*, Milano 1903, n. 2 (abbrevieremo: *Berengario*).

([16]) G. FRAU, *I castelli*, p. 286.

([17]) L. SCHIAPARELLI, *CDL*, n. 162.

([18]) L. SCHIAPARELLI, *Berengario*, n. 2.

([19]) G. FRAU, *Saggio di una illustrazione generale della toponomastica del Friuli* (datt. in Bibl. Com. di Udine, posizione 3992. Abbrevieremo: *Tesi*).

Nel 762 viene donata al monastero di Salt la *curtis in Medegia cum omni pertinentia sua* [20].

Nell'888 è ancora ricordata come *curtis de Medeia* [21].

5) *Santa Foca di S. Quirino* - Viene assegnata, sempre nel 762, al monastero di Sesto la *curtis in Sancto Focate cum casis, campis, pratis, vineis, silvis, astalariis, montibus, rivis, pascuis, atque paludibus nec non molinas* [22].

6) *Aquileia* - La città sembra trarre il proprio nome dal fiume *Aquilis*, un ramo del Natisone o dell'Isonzo, sul quale fu fondata [23].

Quivi troviamo una *curtis* e sappiamo che proprietari della stessa erano i fratelli Rodguado e Felice, caduti nel 776 alla battaglia del Piave, nell'ultimo tentativo dei Longobardi friulani di opporsi alla occupazione franca.

I beni confiscati, e passati al fisco regio, furono poi donati da Carlo Magno, nell'811, al patriarca di Aquileia Massenzio [24].

7) *Forni di sopra* - La località, posta sulla sinistra del fiume Tagliamento, trae il nome da *fòr* [25].

La *curtis regia*, posta a Forni di Sopra, fu donata nel 778 dal primo duca franco Masselio, al monastero di Sesto.

...Dono praedicta sancta ecclesia sita in loco Sexto seu vobis beato abbati et monachis... propter remedium pro domino nostro Carolo et anima ei remedium, villam quae sita est in montanis que dicitur Furno, cum omni adiacentia vel pertinentia sua cum terris, casalis, pratis, pascuis, silvis, pomiferis, montibus, aquis, astalariis, casis, curtis... de quanto ad ipsas casalias pertinere videntur, vel quidquid nostri homines ad manum suam ha-

(20) L. Schiaparelli, *CDL*, n. 162.

(21) L. Schiaparelli, *Berengario*, n. 2.

(22) L. Schiaparelli, *CDL*, n. 162. In un doc. del 1186, la località è detta *villa Sancti Advocati* (A. Benedetti, *Storia di Pordenone*, Pordenone 1964, p. 18).

(23) G. Frau, *I castelli*, p. 290.

(24) MGH, *Diplomata Karolinorum*, I, p. 285, n. 214.

(25) *Furnus:* in Friuli, ed anche in Cadore, forno significa « grotta », « semigrotta », talvolta temporaneo ricovero di pastori (G. Frau, *Tesi*).

bere dignoscitur, sicut ad curtem regiam nobis commissam pertinuerat ([26]).

8) *Rivarotta sul Livenza* - Il nome proviene alla località da *ripa* (salita, declivo) unito all'aggettivo *ruptu* ([27]).

La *curtis* è ricordata per la prima volta nel 781-783: *de curte nostra de Ripe fracta* ([28]).

I beni del centro agricolo vengono confermati nell'888 al monastero di Sesto: *curtis in Ripafracta* ([29]).

9) *Biverone (S. Stino di Livenza)* - Il nome della località deriva da *beber*, castoro, voce di origine gallica ([30]).

Una *silvam de Biberon* è ricordata tra il 781-783, mentre la *curtis in Biberone,* compare, nell'888, tra i beni del monastero di Sesto ([31]).

10) *Leproso (Premariacco)* - La località, modesto villaggio sulla sinistra del fiume Natisone, è posta non lungi da un'antica strada romana che portava a *Forum Iulii* (Cividale).

Il nome ricorda probabilmente qualche antico ospedale, ma non ne abbiamo una prova certa.

In una *charta donationis,* che un diacono di nome Pietro fa redigere nell'807 a favore del monastero di Sesto, figura anche la *curtis cum casis, vineis in vico quod dicitur Leproso* ([32]).

11) *Azzano Decimo* - La località trae il nome dal personale *Attius* o *Accius* ([33]).

La *curtis* di Azzano viene ricordata nell'888, tra i beni appartenenti al monastero di Sesto ([34]).

12) *Varmo* - Il nome della località proviene da una base prelatina *vara* con suffisso *mo*, indicante *acqua* ([35]).

([26]) M.B. De Rubeis, *Dissertationes variae eruditionis,* Venezia 1762, p. 292.
([27]) G. Frau, *I castelli,* p. 302.
([28]) G. Frau, *I castelli,* p. 302.
([29]) L. Schiaparelli, *Berengario,* n. 2.
([30]) G. Frau, *I castelli,* p. 290.
([31]) G. Frau, *I castelli,* p. 290.
([32]) Regesto in *Pergamene Capitolari,* vol. I, n. 19, in Arch. Museo di Cividale.
([33]) G. Brusin-P.L. Zovatto, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia,* Pordenone 1960, p. 7.
([34]) L. Schiaparelli, *Berengario,* n. 2.
([35]) G. Frau, *I castelli,* p. 308.

Nell'888 la *curtis de Verno (alias Vermo)* figura tra i beni del monastero sestense ([36]).

13) *Blessaglia (Portogruaro)* - La località sembra derivare il nome da *Blasiaca* e a sua volta dal personale *Blassius* ([37]).

Tra i beni confermati nell'888 al monastero di Sesto è menzionata pure la *curtis cum cella in Blaxaca (alias Blesaga)* ([38]).

14) *Annone Veneto (Portogruaro)* - Il toponimo si può ricondurre a *ad nonum (lapidem)*, cioè alla distanza di nove miglia da Concordia ([39]).

Nell'888 la *curtis de Annono* appartiene al monastero di Sesto ([40]).

15) *Cordenons* - In un documento del 1022 la nostra località è detta *Curtinaonis*, cioè *curte de Naone* ([41]), toponimo che troviamo per la prima volta in un diploma di Berengario (a. 897) a favore del vescovo di Padova Osvaldo, in cui la *corte Naones* viene detta *regia* ([42]).

2 - Ville e possessi vari

La *villa* è un modesto agglomerato rusticano abitato da quelle famiglie che, pur possedendo un podere, non vivono sparse per la campagna.

Da questi centri si sarebbero poi sviluppate le comunità rurali del Medioevo e dalla attività economica della villa avranno vita, poi, le città nuove divenendo, quali centri di mercato, punto di convergenza di tutto il territorio curtense ([43]).

16 - *Pignano di Ragogna* (?) - La località di Pignano è si-

([36]) L. Schiaparelli, *Berengario*, n. 2.

([37]) G. Frau, *I castelli*, p. 284.

([38]) L. Schiaparelli, *Berengario*, n. 2.

([39]) G. Brusin-P.L. Zovatto, *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, cit., p. 7, tav. I.

([40]) L. Schiaparelli, *Berengario*, n. 2.

([41]) G. Frau, *I castelli*, p. 301. Nel 1254 abbiamo invece: *Curia Cordenons*.

([42]) L. Schiaparelli, *Berengario*, n. 27. Si veda C.G. Mor: *Curtis Naonis*, in « Pordenone, Num. Unico della Fil. Friulana », Udine 1970, p. 16 estr.

([43]) C.G. Mor, *Curtense (Sistema)*, cit., p. 2 estr.

tuata non lungi dal castello tardo-antico di Ragogna (*Reunia*) ([44]) e sembra derivare il proprio nome dal personale *Pinius.*

Nel 710, tre servi di Cristo, Alfredo, Paolo e Teomisto, donarono al monastero trevigiano dei SS. Pietro, Paolo e Teomisto, numerosi beni tra cui *familias tres in vico ubi dicitur Piniano*, dove essi possedevano terre ([45]).

Non è da escludere che la località ricordata possa essere identificata con l'odierna Pignano di Ragogna ([46]).

17) *Mariano del Friuli* - La località deriva il nome dal personale *Marius* ([47]).

Nel 762 vengono donati al monastero di Salt prati *in Mariano,* affinchè quelle monache *feno faciant.*

Una casa, sempre a Mariano, *cum omne pertinentia sua*, è ceduta nel 762 all'abbazia di Sesto ([48]).

18) *Gruagno (S. Margherita di)* - Alla base del toponimo sta probabilmente un termine di origine preromana, forse *groba*, terreno sabbioso, ghiaioso ([49]).

Nel 762 vengono donate vigne *in Grobanges* al monastero di Salt ([50]).

19) *Vado (Fossalta di Portogruaro)* - La località, posta sulla via Postumia, deriva il proprio nome da *vadum*, cioè « acqua poco profonda, guado ».

Nel 773-774 un gasindio di Treviso possedeva in Vado alcune terre ([51]).

20) *Friuli* - Altri possessi terrieri, donati dai fratelli Erfo, Marco ed Anto, ai monasteri di Sesto e di Salt, vengono menzionati nel *documento sestense*, più volte citato.

([44]) PAOLO DIACONO, *Historia Langobardorum,* IV, 38.

([45]) L. SCHIAPARELLI, CDL, p. 35, n. 14.

([46]) C. CIPOLLA, *Antichi documenti del monastero trevigiano dei SS. Pietro e Teomisto,* in «Bull. Ist. Stor. Ital.», XXII, Roma 1900, p. 39, nota I. Incerto sulla identificazione della località, con L. Schiaparelli, è L. BERTINI, (*Indice del CDL,* Bari 1950, p. 624).

([47]) G. FRAU, *I castelli,* p. 287.

([48]) L. SCHIAPARELLI, *CDL,* n. 162.

([49]) G. FRAU, *I castelli,* p. 297.

([50]) L. SCHIAPARELLI, *CDL,* n. 162.

([51]) L. SCHIAPARELLI, *CDL,* p. 423, n. 289.

Le località nominate, di cui diamo l'elenco, sono oggi difficilmente individuabili:

castaneto in Ausiniano;
monte in Carnia;
terras, vineas vel prata in Daunino;
quiquid habemus in Coloniola;
inter fluvio Tiliamento et fluvio Liquentia quidquid ad nostra potestate pertinere dignoscitur;
in Ramusello omni pertinentia sua et salecto ([52]).

21) *Lavariano* - La località trae il nome dal personale *Laberius*. Carlo Magno, nel 776, dona al grammatico Paolino i beni che il longobardo Waldando, figlio di Mimone, possedeva a Lavariano. Anche Waldando ebbe le proprietà confiscate dopo la battaglia del Piave ([53]).

22) *Cividale* - Carlo Magno dona, nel 792, al Patriarca Paolino lo *xenodochium quod dux Roduald edificavit in Foro Iulii vocabulo sancti Iohannis cum omnibus adiacentiis vel pertinentiis*, beni già appartenuti al fisco ducale ([54]).

23) *Buia* - La località sembra derivare il nome da *buca* ([55]).

Il 4 agosto 792, Carlo Magno concede al Patriarca Paolino la chiesa di S. Lorenzo con i suoi possessi *sita in Foroiulii loco qui noncupatus Boga* ([56]).

24) *Friuli* - Il longobardo Aione, rifugiatosi tra gli Avari dopo gli avvenimenti del 776, ebbe restituiti da Carlo Magno i propri beni, ottenendo, poi, nel 799 il comando di una contea ([57]).

Nell'809 ebbe dall'imperatore il permesso di dividere, per testamento, le sue proprietà tra i tre figli. I beni erano posti in Friuli, nel Vicentino e nel Veronese ([58]).

([52]) L. Schiaparelli, *CDL*, n. 162.
([53]) MGH, *Diplomata Karolinorum*, I, p. 158, n. 112.
([54]) MGH, *Dipl. Karol.*, I, p. 234, n. 175.
([55]) G. Frau, *I castelli*, p. 291.
([56]) MGH, *Diplom. Karol.*, I, p. 234, n. 175.
([57]) P.S. Leicht, *Regesti Friulani*, in « Pagine Friulane », Udine 1905, p. 45.
([58]) MGH, *Diplom. Karol.*, I, p. 251, n. 187 e p. 280, n. 209.

25) *Rualis di Cividale* - Il nome assunto dalla località deriva da *ripa, riva,* « declivio d'una collina ».

Nell'atto di donazione, del già citato diacono Pietro (a. 807), a favore del monastero di Sesto, è ricordata *aream unam prope Civitatem in loco qui dicitur Ribaria, cum vineis duas et campos duos et cum omni laboratione sua* ([59]).

26) *Cividale* - Il diacono Pietro assegna ancora al monastero di Sesto (sempre nell'807) un *ortum suum infra Civitatem propre ecclesiam sancti Iohannis Evangelistae; castanetum unum in loco qui dicitur cella sancti Martini* (Zuccola); *vineas in loco qui dicitur Perticas* (fuori le mura, ad ovest della città) ([60]).

27) *San Canziano* - Il patriarca Massenzio ottiene da Lodovico il Pio, nell'819, per il monastero di S. Maria di Aquileia, i beni già posseduti a San Canziano, dal longobardo Ardulfo, figlio di Enrico, precedentemente passati al fisco regio ([61]).

28) *Muzzana del Turgnano* - Deriva il proprio nome dal personale *Mut(t)ius* ([62]).

I duchi franchi Cadolao e Baldrico concedono, nell'824, al patriarca Massenzio, i beni siti *in villa Muciano,* precedentemente incamerati dal fisco regio. Il patriarca otterrà, poi, da Lodovico il Pio che detti beni rimangano in perpetuo alla Chiesa Aquileiese ([63]).

29) *Valle del Natisone* - Nell'888 Berengario dona al diacono Felice, unitamente alla chiesa di S. Giovanni d'Antro *arboboribus ibi per eum plantatis, et pratum quod presbiter Laurentius fertilem fecit per circuitum montis Olose, et aream in ipsius montis superficie; tigurium etiam ipsius ecclesiae et campos in fines Broxias et casale Pungolinos et in Reynaldinus. Concedit etiam Broxianis pascua in montibus sita et plano et fluminum ripis* ([64]).

([59]) Regesto in *Pergamene Capitolari,* I, cit., n. 19; B.M. De Rubeis, *Dissertationes variae eruditionis,* cit.

([60]) Vedi nota precedente.

([61]) Mühlmbacher-Joppi, *Diplomi inediti,* Udine 1885, n. 4.

([62]) G. Frau, *Tesi.*

([63]) Mühlmbacher-Joppi, *Diplomi inediti,* cit., n. 5.

([64]) L. Schiaparelli, *Berengario,* n. 2 (Diplomi perduti).

30) *Aquileia* - Ugo e Lotario confermano, nel 900, al patriarca il possesso della *Natissa* e la parte inferiore, detta *Anfora*, beni già appartenuti al gastaldato di Ampliano, con le pescagioni, i mulini, le paludi e le isole, precedentemente donati alla chiesa da Berengario ([65]).

31) *Cividale* - Berengario dona, tra il 902 e il 911, al diacono aquileiese Vitaliano un manso regio detto « Iannolesso », situato appena fuori Cividale, *apud rivum Similianum* (Rio Emiliano) con tutti i diritti inerenti ([66]).

32) *Cividale* - Berengario dona, nel 904, al patriarca Federico la casa di un tal Gunone in Cividale, non lungi dallo senodochio di S. Giovanni ([67]).

33) *Cormons* - L'origine del nome Cormons non è ancora ben chiara. Essa potrebbe derivare da un locativo plurale tratto dal nome di persona ricostruito, *Curmo* (da cui *Curmonis*), cognome gallo-latino o, recente ipotesi, potrebbe derivare da una tribù da un animale totemico, un mustelide ([68]).

Berengario dona al patriarca Federico i beni che il su ricordato Gunone (a. 904) possedeva a Cormons e *in Obescobatis* ([69]).

34) *Cividale* - Rodelperga possedeva terre e case a Cividale (a. 904) ([70]).

35) *Cervignano* - La cittadina deriva il proprio nome dal personale *Cervenius* ([71]).

Berengario conferma, nel 912, ad Abone abate del monastero di S. Michele Arcangelo, sito *in Cerviniana finibus Foroiuliensibus,* i privilegi ed i beni acquisiti prima delle invasioni ungare ([72]).

([65]) L. SCHIAPARELLI, *I diplomi di Ugo e Lotario, di Berengario II e Adalberto,* Milano 1924, p. 365. L. SCHIAPARELLI, *Berengario,* p. 98.

([66]) L. SCHIAPARELLI, *Berengario,* n. 39.

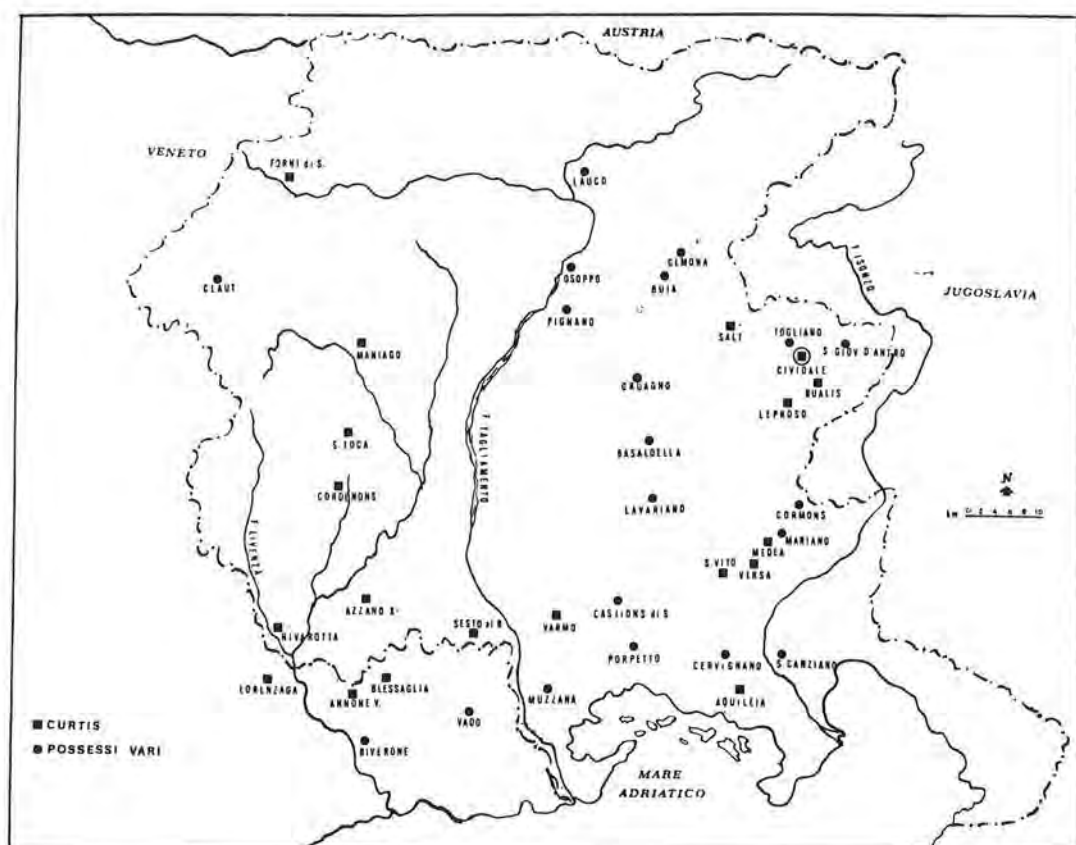
([67]) L. SCHIAPARELLI, *Berengario,* pp. 142-143.

([68]) G.B. PELLEGRINI, *Introduzione* ai *Castelli* di G. Frau, p. 263.

([69]) L. SCHIAPARELLI, *Berengario,* pp. 142-143.

([70]) Vedi nota 69.

([71]) G. FRAU, *Tesi.*

([72]) L. SCHIAPARELLI, *Berengario,* p. 441.

Possessi terrieri longobardi nel ducato del Friuli.

36) *Carnia* - Berengario nel 914 dona al prete Pietro beni in sei luoghi, *in finibus Carniensibus,* e cioè: Lauco, Lovaco (Lovàs), Lagunare (presso Vinadia), Vinadia, Ronco e Gorgo ([73]).

37) *Claut* - Probabilmente il nome proviene alla località da *clauttu, clauditu,* cioè « chiuso » ([74]).

Nel 924 Imeltrude, longobarda, dona al monastero di Sesto la *villa que vocatur Clauto,* con tutti i possessi inerenti. La donazione viene confermata dal patriarca Rodolfo ([75]).

3 - Curtes e possessi vari dall'età ottoniana in poi

In questa terza parte della nostra ricerca sono compresi quei possessi terrieri di presumibile origine longobarda, in quanto non è proprio sicuro che tutti i Longobardi che compaiono come possidenti nelle *chartae,* abbiano ereditato terre risalenti al VII-VIII secolo.

38) *Aquileia* - Ottone I concede nel 967 a Rodoaldo, *almificus patriarcha Aquileiensis Ecclesiae,* i beni che il longobardo Rondaldo, uccisore del patriarca Leone, *possidere visus est Aquileiae in cunctisque Foroiulii finibus* ([76]).

39) *Porpetto* - La località deriva il proprio nome da *populetum* (pioppeto) ([77]).

Nel 967 Ottone I, dona al patriarca Rodoaldo, *inter flumen Liquentiam usque ad Duas Sorores, et viam publicam quam stratam Hungarorum vocant,* ciò che il longobardo Rondaldo possedeva in Friuli, compreso il castello di Farra ([78]).

40) *S. Vito di Grauglio* - Da un regesto d'archivio appren-

([73]) L. Schiaparelli, *Berengario,* p. 411.

([74]) G. Frau, *Tesi.*

([75]) B.M. De Rubeis, *Dissertationes variae eruditionis,* cit., p. 22.

([76]) *Colsultori in iure,* Reg. 366/2, Archivio di Stato, Venezia. Edito nei MGH, *Diplomata.*

([77]) G. Frau, *Tesi.*

([78]) MGH, *Diplomata German.,* I, p. 446, n. 341. La località « Due Sorelle » è indicata dal Paschini tra Porpetto e S. Giorgio di Nogaro (P. Paschini, *Storia del Friuli,* I, Udine 1934, p. 196).

diamo che Ottone II, nel 976, dona al patriarca d'Aquileia la *curtis* di S. Vito ([79]).

41) *Versa* - Il nome proviene alla località da *versu*, *vertere* ([80]).

Sempre nel 976, Ottone II, concede al patriarca aquileiese la *curtis* di Versa di Palmanova ([81]).

42) *Maniago* - La cittadina trae il nome dal personale *Manilius* ([82]).

Nel 981 Ottone II dona al patriarca Rodoaldo la *cortem que vocatur Maniacus, pariterque montem Maniacum*, con trenta mansi e la pieve di S. Mauro ([83]).

43) *Cividale - Rambaldus comes,* longobardo, conferma alcuni suoi beni a Matilde, figlia di Pancardo (a. 1091) ([84]).

44) *Osoppo* - Ancora incerta la provenienza del nome « Osoppo », forse di origine celtica, comunque preromana e collegabile sembra, stando alle ultime ricerche, ad una radice fitonimica ([85]).

Nel gennaio del 1094, nella chiesa di Sesto, Berto e Mizio, longobardi di Osoppo, donano a quell'abbazia, tutti i loro beni ([86]).

45) *Flambro* - Il nome potrebbe derivare alla località del personale germanico *Flamprant* (?) ([87]).

Nel 1101 una certa Luiza, che si professa *ex natione mea lege vivere Langobardorum*, promette di non molestare un certo Corrado nel possesso dei beni in Flambro, che ella stessa gli aveva precedentemente donato ([88]).

([79]) C.G. MOR, *Per la storia di S. Vito*, in S. Vito al T., Udine 1973, p. 11. M.M. DE RUBEIS, *Monumenta Ecclesiae Aquilegensis*, 1748, p. 479. E. DEGANI, *La diocesi di Concordia*, Portogruaro 1924, p. 102.

([80]) G. FRAU, *Tesi.*

([81]) Vedi nota 79.

([82]) G. FRAU. *I castelli*, p. 286.

([83]) MGH, *Diplomata German.*, II, p. 271, n. 241.

([84]) Documento in busta XXIII, *Chronicon*, fasc. I, in Arch. Museo Cividale.

([85]) G. FRAU, *Tesi*; G.B. PELLEGRINI, *Introduzione* a Frau, cit., p. 265.

([86]) F. MANZANO, *Annali del Friuli*, 2, Udine 1858, p. 71.

([87]) G. FRAU, *Tesi.*

([88]) *Pergamene Capitolari*, cit., vol. 2, p. 2.

46) *Basaldella* - L'origine del nome da *basilica* è evidente ([89]).

Nel 1103 Azzelino, figlio di Waltero, di nazionalità longobarda, dona alla chiesa di Sesto dieci mansi e due mulini situati sui fiumi Meduna e Corva, nonchè un manso posto in quel di Basaldella e le terre di Orveso, Colvero e Villino ([90]).

47) *Castions* - L'origine del nome proviene da *castellum* ([91]).

Nel 1134 Ubaldo di Aissone, longobardo, vende all'abate di Sesto alcuni suoi beni posti a Castions ([92]).

Precedentemente, nell'anno 1103, assieme al fratello Giovanni, aveva venduto ad Alpuino di Zoppola, alcune terre pur esse poste in Castions ([93]).

48) *Cividale* - Arnaldo, figlio di Dieperto, longobardo, dona nel 1143 alcuni suoi beni ad Alda di Artuico, in Cividale *in loco fontana* ([94]).

49) *Togliano* - La località trae il nome dal personale *Tullius* ([95]).

Cunigonda, longobarda, *in laubia Cononis*, a Concordia, conferma la vendita fatta dal marito e dal figlio Vodolrico, di alcuni beni siti *in villa Tollano* ([96]).

50) *Gemona* - Forse il nome della località (*Glemona*) allude ad un « cocuzzolo tondeggiante » (?) su cui fu eretto il castello in epoca medioevale ([97]).

In un diploma di Federico II, del 1232, indirizzato al

([89]) G. FRAU, *Tesi.*
([90]) *Pergamene Capitolari,* cit., I, p. 13.
([91]) G. FRAU, *Tesi.*
([92]) *Pergamene Capitolari,* cit., I, p. 17.
([93]) *Pergamene,* 2, p. 275, cl. XIV, ms. n. 102, Biblioteca Marciana, « Pergamene Fontaniniane », Venezia.
([94]) *Pergamene Capitolari,* cit., 2, p. 40.
([95]) G. FRAU, *Tesi.*
([96]) *Pergamene Capitolari,* cit., 2, p. 112.
([97]) G.B. PELLEGRINI, *Introduzione* a Frau, cit., p. 267.

patriarca Pertoldo, i Longobardi di Gemona, possessori di terre, vengono chiamati *adalingi,* discendenti cioè dell'antica nobiltà longobarda ([98]).

Mario Brozzi

([98]) E. WINCKELMANN, *Acta imperii inedita saeculi XIII-XIV,* 2 (1885).

Un cordiale ringraziamento al prof. C.G. Mor per i suoi preziosi suggerimenti.

NOTE SULL'ALTARE DI RATCHIS

Una delle opere più note della scultura dell'epoca longobarda è l'altare ([1]), che, secondo l'iscrizione ([2]) incisa sul bordo superiore, fu donato da Ratchis, duca del Friuli (737-744) ([3]), ad una chiesa di S. Giovanni in Cividale ([4]).

I bassorilievi che ne decorano i quattro lati rappresentano: la Maiestas Domini nella fronte (tav. IV, fig. 1) ([5]), la Visitazione nel fianco sinistro (tav. IV, fig. 2) ([6]), l'Adorazione dei Magi in quello destro (tav. IV, fig. 3) ([7]), e, nel tergo, due croci di qua e di là dell'apertura quadrata destinata alla custodia delle reliquie ([8]).

Nella scena della fronte anteriore quattro angeli sorreggono la mistica mandorla. Le proporzioni dei loro corpi (come quelle di tutte le altre figure rappresentate in quest'opera) appaiono notevolmente alterate: braccia talvolta più lunghe del corpo stesso, mani enormi, piedi piccolissimi, corpi di profilo e visi di fronte. Tali alterazioni, naturalisticamente inverosimili, risultano invece necessarie all'equilibrio dell'intera composizione. Basterebbe infatti immaginare, quale controprova, questa stessa composizione con le figure disegnate entro schemi e proporzioni realistiche, per constatare la modestia dei risultati: dispersione delle masse ed immiserimento del rapporto di

([1]) Consta di un parallelepipedo di pietra del Carso di m. 1,80 di lunghezza e m. 0,90 di altezza.

([2]) C. Cecchelli, *I monumenti del Friuli dal sec. IV all'XI*, I, Cividale; Milano-Roma 1943, p. 1.

([3]) Ibidem, p. 1-2.

([4]) Ibidem, p. 17.

([5]) Foto Brisighelli, Udine.

([6]) Negativa dell'Archivio fotografico della Soprintendenza ai monum. e alle gall. del Friuli-Venezia Giulia.

([7]) Idem.

([8]) C. Cecchelli, *I monumenti*, cit., tav. IV.

equilibrio tra i pieni e i vuoti nell'economia dello spazio a disposizione ([9]).

Anche le stelle e le croci, elementi apparentemente accessori, sono vocaboli indispensabili al linguaggio d'assieme.

Nel mezzo della mandorla, formata da rami di palma, assistito da due cherubini, Cristo siede su un trono invisibile, benedicendo con la destra e stringendo il rotulo dei Vangeli con la sinistra. La mano di Dio Padre, dall'alto, tocca il nimbo del Figlio, per confermarne la divinità. Un asse di simmetria verticale al centro della lastra divide tutta la composizione in due parti esattamente equivalenti e bilanciate fra loro ([10]). Il Cristo, ieratico e frontale, costituisce la massa centro della simmetria, determinata dalla bipartizione dei capelli, dalle bande parallele della stola gemmata, dalle rotule delle ginocchia e dai due piedi fortemente divaricati. La mandorla ([11]) di cornice raccoglie e fissa la composizione del centro, riunendo in essa, oltre la figura del Cristo, anche quelle dei due cherubini dalle ali occhiute, composte anch'esse a ritmi opposti corrispondenti.

Nella faccia laterale sinistra è rappresentato l'incontro della Vergine (contrassegnata da una croce sulla fronte) con S. Elisabetta. Le figure sono messe in rilievo dalle arcate del portico di sfondo, che fanno eco al ritmo curvo delle aureole, dei veli del capo e delle ampie fronti a semicerchio delle teste ([12]). La pianta ([13]) inserita nel terzo archetto è indispensabile, nell'economia dello spazio, all'equilibrio generale della composizione, altrimenti prevaricante in asimmetria a sinistra ([14]).

([9]) C. MUTINELLI, *L'ara di Ratchis*, in « Quaderni della FACE », 35, maggio-novembre 1969, p. 9-23, p. 22 nota 23.

([10]) Ibidem, p. 12.

([11]) C. CECCHELLI, *I monumenti*, cit., p. 21 nota 7: la mandorla, composta da simbolici rami di palma, prende le mosse dalla classica corona d'alloro, come quella del coperchio della capsella rotonda del Tesoro del Duomo di Grado, che circonda la figura di Maria Regina, v. P.L. ZOVATTO, *La capsella di Grado con l'immagine di Maria Regina*, in « Aquileia Nostra », XXIV-XXV, 1953-54, coll. 119-128, fig. 1.

([12]) C. MUTINELLI, *L'ara*, cit., p. 15.

([13]) Ibidem, p. 15: dal punto di vista stilistico è simile agli elementi fitomorfici che sono rappresentati sugli archetti del battistero di Callisto.

([14]) Ibidem, p. 15.

Per rispettare il rapporto di equilibrio fra gli spazi vuoti ai lati delle due figure l'artista non ha esitato ad inclinare la colonnina che limita il porticato a destra, contro ogni legge naturalistica ([15]). Come nella Majestas Domini, anche qui l'interpretazione anatomica è liberissima: enormi teste a pera, braccia lunghe in modo inverosimile, piedini assurdi. Le bocche sono spostate lateralmente per far notare che il volto è di tre quarti.

Nella faccia laterale destra dell'altare di Ratchis appare la scena dell'Adorazione dei Magi. La Vergine tiene sulle ginocchia il Bambino, che allunga le mani verso i doni che il primo re gli offre. Un angelo vola orizzontalmente nell'aria, indicando il Bambino. Nella parte inferiore la scena è completata da un elemento vegetale stilizzato ([16]) e da tre arcatelle di sesto ribassato contenenti petali disposti a ventaglio ([17]). La Vergine è presentata di profilo fino alla cintola, per poi evolversi di novanta gradi nella parte superiore e così presentarsi con la faccia perfettamente frontale. Questo quarto di giro ha imposto un ribaltamento non solo della maschera facciale, del copricapo e dell'aureola, ma perfino quello dell'alto schienale del tronetto, che, dalla sua posizione di profilo nella parte inferiore, si ribalta anch'esso assumendo posizione frontale con perfetto ritmo curvo in coerenza con quanto esso circonda e rinchiude. La terza dimensione viene così presentata ribaltata sopra una superficie ([18]).

Dietro al trono compare una figura che è stata variamente

([15]) Ibidem, p. 14.

([16]) V. nota 13.

([17]) Si tratta quindi di tre mezze rosette; per motivi analoghi, riferibili all'VIII-IX sec., vedi: I. FURLAN, *L'abbazia di Sesto al Reghena,* Milano 1968, p. 35 fig. 11; P. VERZONE, *L'arte preromanica in Liguria e i rilievi decorativi dei « secoli barbarici »*, Torino-Viglongo 1945, n. 60; « *Karl der Grosse* », III, Düsseldorf, 1965, p. 226 abb. 15 (Como), abb. 16 (Reichenau); K. GINHART, *Die Karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten,* in « Aus dem römischen im germanischen Kärnten, Festschrift für R. Egger zum 60 Geburstag », Klagenfurt 1942, p. 180-235; ma questo motivo decorativo è già presente nel VI sec., come si può vedere dai frammenti di una balaustra già nella basilica « maior » di Salona (532-555) ora nel Museo di Spalato, vedi: G.T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe,* Roma 1901, p. 94 fig. 148.

([18]) C. MUTINELLI, *L'ara,* cit., p. 18.

interpretata: S. Giuseppe ([19]), Ratperga, madre di Ratchis ([20]), una fantesca ([21]), il profeta Balaam ([22]).

La facciata retrostante dell'altare è più semplice delle altre. Il centro è occupato da un'apertura quadrata: è la « fenestella confessionis », attraverso la quale si potevano intravvedere le reliquie conservate internamente. Ai lati di questa apertura campeggiano, su uno spazio liscio, due grandi croci gemmate ([23]), ornate da motivi geometrici. Sotto l'apertura, con asse leggermente spostato verso sinistra, appare una croce a cinque braccia inscritta in un cerchio, da cui sporgono quattro gigli nella consueta stilizzazione ad alabarda.

La Maiestas Domini è circondata da una cornice decorata da una sobria catena ad S contrapposte; le altre scene s'inquadrano in cornici a treccia, comprese tra fusarole, cordoni e listelli ([24]).

I bassorilievi dell'altare di Ratchis furono originariamente concepiti e realizzati anche in funzione della loro integrazione col colore, di cui restano ancora buone tracce ([25]), perchè il tipo alquanto poroso della pietra ha contribuito alla sua conservazione.

L'opera era inoltre arricchita da smalti policromi, inseriti nei cavi degli occhi dei personaggi, delle ali dei cherubini, delle capigliature angeliche e dei centri delle stelle e delle rosette. Si pensi quindi all'impressione che doveva fare questo

([19]) In genere, nell'iconografia paleocristiana, questa collocazione dietro il trono è attribuita a S. Giuseppe.

([20]) C. Cecchelli, *I monumenti,* cit., p. 8-9.

([21]) M. Brozzi, *L'altare di Ratchis nella sua interpretazione simbologica,* Trieste 1951, p. 6-7.

([22]) E. Kirschbaum, *Der Profet Balaam und die Anbetung der Weisen* in « Röm. Quartaltschrift », IL, 1954, p. 129-171.

([23]) Di diretta derivazione paleocristiana (S. Pudenziana a Roma, Battistero degli Ariani a Ravenna, capsella argentea di Grado), C.G. Menis, *Un rilievo friulano inedito e la tipologia della croce a treccia nella scultura altomedioevale,* in « Scritti storici in memoria di P.L. Zovatto », Milano 1972, p. 99-107, p. 101.

([24]) Si tratta di motivi decorativi comuni nella scultura coeva, come si può vedere dai rilievi conservati nel Museo Cristiano di Cividale.

([25]) Della colorazione originaria (confermata anche dall'iscrizione) si vedono tracce nella Majestas Domini: tracce di rosso sulla veste di Cristo, di azzurro sulle ali dell'angelo di sinistra in basso, di violaceo intenso sul vestito di quello di destra.

altare nell'ambiente originario alla luce dei candelabri e quale barbaglio dovevano produrre gli smalti.

Se ai rilievi dell'altare di Ratchis, come a tante altre sculture di quest'epoca, si restituisse la colorazione originaria, che, giudicando dalle contemporanee opere in miniature, affreschi, mosaici e stoffe, doveva essere viva ed incisiva, sarebbe possibile comprendere che, nelle loro reali condizioni, i rilievi altomedioevali costituivano non una decorazione povera e uniforme, ma contribuivano in modo determinante all'aspetto degli ambienti che li contenevano.

Dunque l'intero monumento originale, splendente nella sua policromia, negli ori e nel fulgore delle sue gemme, sotto il tegurio che lo sormontava, ornato della « pendula croce », doveva certo apparire, nell'ambiente che lo custodiva, una prova dello splendore che governava la sede ducale in quell'importante momento della sua storia.

Complesso si presenta il problema delle origini stilistiche di quest'opera ([26]).

Uno dei paragoni più orientativi ([27]) è senza dubbio quello che si riferisce ai rilievi della chiesa di Quintanilla de las Viñas (Burgos), databili alla fine del VII o al principio dell'VIII sec., che rappresentano i busti di Cristo (tav. V, fig. 4) ([28]) e della Vergine ([29]), fiancheggiati da angeli, e i busti del Sole ([30]) e della

([26]) Per i numerosi studi su quest'opera si rimanda allo studio, fondamentale per l'inquadramento del problema, di G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis e sui rapporti fra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII d.C.,* in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di M. Salmi », Roma 1961, p. 173-236.

([27]) C. CECCHELLI, *I monumenti,* cit., p. 5, paragona i rilievi cividalesi a quelli di Quintanilla, che ritiene « opera sicuramente visigotica ». Invece G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis,* cit., p. 189 sgg., riallaccia i rilievi di Quintanilla a presupposti artistici « mediterranei », individuando un'amplissima koinè, in cui vengono ad inserirsi i rilievi dell'altare di Ratchis e quelli di Quintanilla, che denunciano una comune matrice vicino-orientale.

([28]) J. PIJOAN, *Summa artis, Historia general del arte,* VIII, Madrid 1955-61, p. 381 fig. 536.

([29]) vedi: E. COCHE DE LA FERTÈ, *Deux cameès de Bruges et de Münich, Le doge Ranieri Zeno et la Renaissance paléochrétienne à Venice au XIII siècle,* in « G.B.A. », LV-LVI, 1960, p. 257-280, p. 266 fig. 8.

([30]) J. PIJOAN, *Summa artis,* cit., p. 381 fig. 535.

Luna ([31]) entro clipei. Come le figure dell'altare cividalese anche quelle di Quintanilla sono trattate a rilievo schiacciato e le vesti sono percorse da fitte e minute pieghe parallele, che nascondono la struttura del corpo. Soprattutto molto simili appaiono le figure degli angeli, dai piedi minuscoli e dalle braccia smisuratamente lunghe.

I rilievi di Quintanilla si dimostrano stilisticamente legati, in varia misura, alla tradizione « mediterranea » ([32]). Evidenti sono, ad esempio, le inflessioni copte: teste piriformi strettamente incorniciate dalla capigliatura, vesti analogamente stilizzate, deformazioni anatomiche simili sono infatti largamente riscontrabili in opere copte anteriori o contemporanee alle sculture ispaniche di età visigotica, come nel rilievo con l'ingresso di Cristo a Gerusalemme dei Musei Statali di Berlino ([33]), in alcune stele funerarie ([34]), in alcuni rilievi lignei ([35]), nonchè in sculture, di influsso copto, di epoca merovingia in Francia, come nelle figure dei crocifissi dell'Ipogeo des Dunes a Poitiers ([36]).

([31]) Ibidem, p. 382 fig. 537.

([32]) G. De Francovich, *Osservazioni,* cit., p. 192, come le sculture di S. Pedro de la Nave (presso Zamora), che hanno stretti punti di contatto con quelle di Quintanilla. « Mediterraneo » è un termine di comodo, che serve comunque ad eliminare equivoci su possibili origini germaniche.

([33]) Ibidem, p. 222 fig. 29; questa raffigurazione è stilisticamente molto simile a quella della cassetta Pictairn (Bryn Althyn - Pennsylvania), vedi: J. Pijoan, *Summa artis,* cit., p. 412-413 figg. 601-604.

([34]) G. De Francovich, *Osservazioni,* cit., p. 216 fig. 28; si veda anche il rilievo funerario da Kôm Abu Billu (primi IV sec.) nel Kelsey Museum di Ann Arbor (Mich.), vedi G. De Francovich, *L'Egitto, la Siria, Costantinopoli: problemi di metodo,* in « R.I.A. S.A. », XI-XII, 1963, p. 83 - 229, p. 90 fig. 6, e un architrave con la personificazione di una città (?) e due geni alati del Museo copto del Cairo, ibidem, p. 118 fig. 44.

([35]) K. Wessel, *L'art copt,* Bruxelles 1964, p. 144 ill. 96-98: Entrata di Cristo a Gerusalemme (dal Fayum) (Jkonenmuseum - Recklinghausen).

([36]) J. Hubert-J. Porcher-W.F. Volbach, *L'Europa delle invasioni barbariche,* Milano 1968, p. 63 fig. 76. Queste figure, secondo il mio parere, possono essere messe in relazione con la figura dietro il trono della Vergine nell'Adorazione dei Magi dell'altare di Ratchis ed anche con le figure di fanciulla che appaiono su una crocetta del Museo Archeologico di Cividale (C. Cecchelli, *I monumenti,* cit., tav. LXXI c), dal tronco molto ingrossato al petto e ristrettissimo ai fianchi, dal volto tondeggiante sotto una corona di riccioli o perle. Nella crocetta cividalese è evidente la solida base organica su cui è costruita la figura, la quale, anche se semplificata, è lontana dalle dinamiche compenetrazioni e sovrapposizioni lineari del mondo nordico. La pupattola di Cividale riflette

Palesi punti di contatto con i rilievi di Quintanilla e coll'arte copta mostra lo stile di un sarcofago conservato nell'atrio del vescovado di Pesaro (VIII sec.?) (tav. V, fig. 5) ([37]), nel cui lato posteriore la figura disossata dell'indemoniato può facilmente trovare riscontro nelle immagini disgregate e scompaginate nella loro struttura organica (secondo un gusto puramente decorativo e astratto) dei tessuti copti e nelle « slogature incredibili » ([38]) dei personaggi delle miniature mozarabiche ([39]).

Per quanto riguarda i rilievi dell'altare di Ratchis, i richiami al mondo copto possono essere utili, ma non determinanti. Infatti l'arte copta, pur presentando dei motivi originali, risente fortemente dell'apporto di culture vicino-orientali: la cultura siriaca e quella partico-sassanide. Inoltre la completa astrazione e l'assoluto rifiuto delle componenti classiche, che caratterizzano decisamente l'arte copta a partire dal V sec.,

invece un linguaggio ancorato a specifici precedenti mediterranei, come nota A. Peroni, *Oreficerie e metalli lavorati tardoantichi e altomedioevali del territorio di Pavia,* Spoleto 1967, p. 33-42. In particolare noto che (C. Gaberscek, *Oreficeria altomedioevale a Cividale,* in « Sot la nape », n. 1, 1974, pp. 39-52, p. 45) il tipo di testa rotonda incorniciata da riccioli fortemente stilizzati si può riscontrare in sculture palmirene d'influenza partica (vedi: R. Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi,* Milano 1962, pp. 71-72, fig. 84; G. De Francovich, *Osservazioni,* cit., p. 232 fig. 36), nelle figure dei mosaici di Beth Alfa in Palestina (vedi: *Israele - Mosaici pavimentali antichi,* Milano 1960, tav. IX), in rilievi copti (vedi: O. Wulff, *Die altchristliche und byzantinische Kunst,* Berlin-Neubabelsberg 1914, p. 44 abb. 134; F. Cabrol-H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie,* Paris 1924-53, s.v. Berlin, fig. 1533; ma, soprattutto, K. Wessel, *L'art copt,* Bruxelles 1964, p. 142 fig. 93: figura lignea del Museo di Brooklyn, che mostra anch'essa il tronco ingrossato al petto e ristrettissimo ai fianchi).

([37]) A. Melucco Vaccaro, *Sul sarcofago altomedioevale del Vescovado di Pesaro,* in « Alto Medioevo », 1, Venezia 1967, p. 111-132, p. 119 fig. 2, l'A. ritiene che la fonte delle figurazioni del sarcofago fosse in rapporto più o meno prossimo con un manoscritto spagnolo. Anche G.M. Gabrielli, *Sarcofagi paleocristiani e altomedioevali delle Marche,* Ravenna 1961, p. 104 sgg. e G. De Francovich, *Osservazioni.* cit., p. 197 nota 67, non escludono la possibilità di contatti artistici, in quel periodo, fra l'Italia e la Spagna. Inoltre, secondo il prof. Pratesi dell'Univ. di Bari, l'iscrizione, che corre lungo la cornice del sarcofago di Pesaro, sarebbe tipica dell'ambiente mozarabico per il particolare modo di abbreviazione.

([38]) D. Gioseffi, *Picasso, « Guernica », e i codici mozarabici,* 2, in « Critica d'arte », 76, 1965, p. 6-24, p. 13.

([39]) Si noti la notevole somiglianza tra la figura dell'indemoniato del sarcofago di Pesaro e quella contorta e snodata del fol. 241 del Beato di Magio (Morgan Library), vedi: A. Thiery, *Note sull'origine della miniatura mozarabica,* in « Commentari », 4, 1966, p. 241-265, p. 251 fig. 18.

rientrano in quel progressivo sgretolamento della forma che coinvolge contemporaneamente tutto il Vicino Oriente ([40]).

Ma, ben più che il confronto con i rilievi di Quintanilla e con quelli del sarcofago di Pesaro, è utile l'esame dei rapporti che legano le sculture dell'altare cividalese con le immagini rappresentate sulle celebri ampolle palestinesi, conservate a Monza e a Bobbio, che papa Gregorio Magno inviò alla regina Teodolinda al principio del VII sec.

Secondo la comune opinione degli studiosi, le scene delle ampolle, dall'impianto compositivo sorprendentemente sicuro ed ampio, sono ispirate a composizioni monumentali (oggi scomparse), pitture o mosaici, che decoravano i santuari della Terra Santa. Le ampolle palestinesi, pur nella modestia della materia e nella piccolezza delle dimensioni, sono importanti dunque, com'è noto, per aver notevolmente contribuito alla diffusione di forme e di tipi iconografici dell'arte siro-palestinese.

Il Cecchelli rileva ([41]) che la zona superiore della scena dell'Ascensione, riprodotta in alcune ampolle palestinesi (tav. V, fig. 6) ([42]), potrebbe essere stata, dal punto di vista iconografico, il modello per la Maiestas Domini dell'altare di Ratchis. Osserva ([43]) inoltre che anche la scena della Visitazione compare su alcune ampolle di Bobbio (tav. VI, fig. 7) ([44]).

Ma i rapporti fra le figurazioni delle ampolle e i rilievi cividalesi non sono solo di natura iconografica, ma ben più importanti si rivelano, a mio avviso, le loro rispondenze stilistiche.

([40]) Già nei gruppi tetrarchici in porfido di Venezia e, soprattutto, in quelli della Biblioteca Vaticana di Roma, forse provenienti dall'Egitto (vedi: E.U.A. s. v. *Umana figura,* tav. 113), il modellato è alquanto sommario e prevale un'accentuazione stereometrica delle masse, che ha lo scopo di risolvere le coppie su un unico piano, su cui le singole forme, appiattite, si definiscono con un linguaggio ormai quasi puramente lineare: le pieghe delle vesti, fortemente incise, si dispongono a lunghe linee dritte, simmetriche, ritmicamente ripetute. Per tali particolarità stilistiche, ma soprattutto per il loro gesto, i gruppi tetrarchici rivelano una certa somiglianza con le figure della scena della Visitazione dell'altare di Ratchis.

([41]) C. Cecchelli, *I monumenti,* cit., p. 2.

([42]) A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio),* Paris 1958, pl. XX (amp. 11).

([43]) C. Cecchelli, *I monumenti,* cit., p. 14.

([44]) A. Grabar, *Ampoules,* cit., pl. XLVIII (amp. 18).

Nelle figure delle ampolle la forma si avvia ad un superamento dei persistenti residui plastici attraverso una resa più sintetica dei tratti, che tende alla massima esplicitazione del particolare, arrivando perciò ad accentuate deformazioni anatomiche, come la sproporzione delle braccia (che poi apparirà in maniera vistosa nelle figure cividalesi). Ma i residui classici, nelle figure delle ampolle, vengono soprattutto sopraffatti dal vigoroso linearismo, evidente nel trattamento pittorico delle vesti, fittamente stilizzate.

Questo linguaggio vivacemente illustrativo, di estrema sapienza dinamica, stringato ed incisivo, che ama porre l'accento sul gesto carico di energia, sull'aspetto drammatico di un avvenimento, e questa violenta esasperazione dei valori lineari si ritrovano anche in una serie di opere, di piccole dimensioni e di carattere devozionale, strettamente legate alle ampolle palestinesi da puntuali rispondenze iconografiche, anch'esse riferibili all'area siro-palestinese: un medaglione aureo, proveniente da Cipro, col battesimo di Cristo (tav. VI, fig. 8) ([45]) e, sul retro, la Madonna col Bambino, la Natività e l'Adorazione dei Magi ([46]); la terracotta « Barberini » della Dumbarton Oaks Collection con Cristo Giudice ([47]); un medaglione di terracotta con l'Annunciazione, a Bobbio ([48]); un medaglione in argento dorato con l'Adorazione dei Magi, conservato a Schapbach (Baden), la cui iconografia è assai vicina a quella dell'analoga scena dell'altare di Ratchis (si noti in particolare il volo orizzontale dell'angelo) ([49]).

([45]) A. GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano,* Milano 1966, p. 317 fig. 370; vedi anche G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 195 fig. 19.

([46]) A. GRABAR, *L'età d'oro,* cit., p. 317 fig. 369.

([47]) D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Les données archéologiques dans la version grecque dans les sermons de saint Ephrem le Syrien,* in « Cahiers Archéologiques », XIII, 1962, p. 29-37, p. 31 fig. 1.

([48]) A. MERATI, *Il Tesoro di Monza,* Monza 1963, p. 10 fig. 7.

([49]) P. TESTINI, *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth,* in « Rivista di Archeologia Cristiana », 1-4, 1972, p. 271-347, p. 326 fig. 35. Questo tipo di volo orizzontale è inoltre riscontrabile in opere copte, vedi: K. WESSEL, *L'art copt,* cit., p. 65 fig. 58; F. CABROL-H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie,* Paris 1924-53, voce Mages, fig. 7495: disco d'argento con l'Adorazione dei Magi - VI sec. (da Akhmin) e in un rilievo con Daniele nella fossa dei leoni nel Museo di Istanbul, vedi: J. PIJOAN, *Summa artis,* VII, cit., p. 107 fig. 207.

Come nelle ampolle palestinesi anche in queste opere è evidente che i canoni dell'arte ellenistico-romana stanno per essere sopraffatti da un linguaggio astratto e stilizzante, che trova principalmente le sue radici nell'arte di Palmira e di Dura Europos, dove, già dal I sec. a.C., non tardano ad affermarsi le nuove correnti venute dal mondo partico-iranico ([50]), caratterizzate da un modellato piatto, dal prevalere della convenzione figurativa frontale, dall'irrigidirsi delle immagini e da trattazioni lineari, con tendenze astratte, dei panneggi. Sono tutti elementi iranici, che segnano, in Oriente, la ripresa di una forte tendenza anticlassica.

Un esempio alquanto interessante della nuova visione figurativa affermatasi sul limes orientale romano, materiata di esacerbate stilizzazioni e geometrizzazioni d'intonazione nettamente antinaturalistica ed astratta, è rappresentato dal gruppo di donne velate del tempio di Bel a Palmira (I sec. d.C.) (tav. VI, fig. 9) ([51]). La violenta esasperazione ed esaltazione della tendenza linearistica, il sistema audacemente stilizzato del piegheggiare, che annulla del tutto la struttura dei corpi, costituiscono già una prepotente affermazione di quella visione linearistico-decorativa e coloristica che si imporrà largamente nei secoli successivi in tutte le regioni del bacino mediterraneo.

Evidentemente questo stile astratto doveva essersi già imposto nella Palestina paleocristiana, se, nelle ampolle, lo vediamo in atto di disgregare la coesione organica delle forme classiche e di sciogliere la materia volumetrica in linearità. E appunto la linea diventa il principale elemento figurativo, capace di dar vita a quella forte vivacità ed impetuosità di mosse e di atteggiamenti, tipiche delle opere siro-palestinesi esaminate.

Nel gruppo delle donne velate di Palmira è caratteristico, inoltre, quella specie di andamento « avvitante » della li-

([50]) G. De Francovich, *Osservazioni,* cit., p. 232.

([51]) R. Ghirshman, *Arte Persiana, Parti e Sassanidi,* Milano 1962, p. 84 fig. 96, vedi anche G. De Francovich, *Osservazioni,* cit., p. 214 fig. 27.

nea ([51 bis]), che si ritrova poi spesso nelle figure delle ampolle, soprattutto sulle braccia e sulle gambe degli angeli, simili a colonnine tortili dall'intenso effetto chiaroscurale (tav. VII, fig. 13), e che, più tardi, si può riconoscere nella nervosa grafia lineare, nello stile « turbinante » delle figure delle miniature della scuola di Reims, che dà origine allo stile carolingio più tipico, pervase da una veemente e tesissima forza espressiva.

Anche il modello a cui l'autore dell'altare di Ratchis doveva essersi ispirato (probabilmente un codice miniato) presentava senza dubbio questo particolare andamento « a molla » della linea: lo denota la stilizzazione delle vesti delle figure della Visitazione, dell'abito della Vergine nell'Adorazione dei Magi e delle maniche di tutti gli altri personaggi; ma nell'altare cividalese, a mio avviso, il vibrante linearismo dell'originale è stato notevolmente frenato dalla frequente traduzione delle pieghe in elementi geometrizzanti: si tratta di pieghe composte da due dorsi, che, scendendo verticalmente, nel basso si si uniscono formando una curva. Questa conformazione nastriforme delle pieghe, che in ultima analisi si può far risalire alle scanalature delle colonne, non si trova solamente nelle vesti della sacerdotessa di Cerere della stele di Mactar (I-II sec. d.C.) del Museo del Bardo a Tunisi ([52]) e nel rilievo di Livno in Bosnia (III sec. d.C.?) ([53]), come osserva il De Francovich ([54]), ma la si può notare anche nell'arte copta ([55]), nelle figure dei crocifissi dell'Ipogeo des Dunes a Poitiers ([56]), nella

([51 bis]) Ciò si può notare in altre opere partiche, come nel rilievo con un personaggio partico davanti a una divinità dei Musei Statali di Berlino (II-III sec. d.C.), v. R. GHIRSHMAN, *Arte Persiana,* cit., p. 107 fig. 123.

([52]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 228 fig. 33.

([53]) S. FERRI, *Arte romana sul Danubio,* Milano 1933, p. 401, fig. 559. A proposito delle scanalature baccellate delle figure del rilievo di Livno, R. SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica,* Milano 1956, p. 16 nota 4, osserva che esse hanno dei chiari antecedenti, in una forma meno caratterizzata, nelle tunichette e nei bracciali dei tetrarchi della basilica di S. Marco a Venezia.

([54]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 220.

([55]) Nelle vesti dell'angelo che vola recando il monogramma di Cristo nel Museo Copto del Cairo (da Sohag) (V-VI sec.), v. A. GRABAR, *L'età d'oro,* cit., p. 242 fig. 274, e in una tappezzeria con geni volanti del Metropolitan Museum di New York (V-VI sec.), ibidem, p. 328 fig. 385.

([56]) V. nota 36.

Fig. 4. Quintanilla de Las Viñas (Burgos) - *Rilievo con il busto di Cristo (fine VII - primi VIII sec.).*

Fig. 5. Pesaro, Atrio del vescovado - *Lato di un sarcofago (VIII sec.?).*

Fig. 6. Monza, Tesoro del Duomo - *Ampolla palestinese (partic.) (fine VI - primi VII sec.).*

Fig. 7. Bobbio - *Ampolla palestinese (partic.).*

Fig. 8. Washington, Dumbarton Oaks Collection - *Medaglione aureo (da Cipro) (c. 600).*

Fig. 9. Palmira, Tempio di Bel - *Gruppo di donne velate (I sec. d.C.).*

Fig. 10. Beth Alfa (Israele), Sinagoga - *Mosaico pavimentale (partic.) (VI sec.).*

Fig. 11. Firenze, Museo Nazionale del Bargello - *Lamina frontale di elmo con il trionfo del re Agilulfo (591-615).*

Fig. 12. Monza, Tesoro del Duomo - *Ampolla palestinese (partic.).*

Fig. 13. Monza, Tesoro del Duomo - *Ampolla palestinese.*

Fig. 14. Parigi, Biblioteca Nazionale - *Cronaca di Fredegario (primi VIII sec.).*

Fig. 15. Zara - *Portale della chiesa di S. Lorenzo (partic.) (XI sec.).*

Fig. 16. Seo de Urgel (Spagna) - *Beatus - fol. 6 (X sec.).*

Fig. 17. Addis Abeba, Biblioteca Nazionale - *Evangelario del monastero di Istifanos (primi XIV sec.).*

il viso si presenta di fronte, mentre il corpo è voltato verso destra. Ma, se questi elementi sono comuni a tutte le opere appartenenti alla cerchia dell'arte popolare, essi costituiscono, d'altra parte, sin dai tempi più remoti, i mezzi di espressione più caratteristici delle arti orientali, soprattutto del Vicino Oriente ([64]).

Le piccole opere di carattere devozionale, portate in Italia dai pellegrini come prezioso ricordo della loro visita ai Luoghi Santi, devono aver senza dubbio costituito la più probabile fonte di ispirazione pure per l'autore, forse anche un longobardo, di un piccolo lavoro di toreutica rinvenuto in Val di Nievole, la celebre lamina frontale di elmo con il trionfo del re Agilulfo (591-615), conservata nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze (tav. VII, fig. 11) ([65]).

Il re longobardo appare seduto su un trono, simile a un Cristo benedicente, ai suoi lati stanno due guerrieri e due Vittorie col labaro, che guidano quattro persone che recano doni. A mio avviso, la lamina di Agilulfo, marito di Teodolinda (alla quale, come si è detto, Gregorio Magno aveva inviato le ampolle palestinesi) rivela analogie stilistiche con le ampolle stesse per la distribuzione spaziata delle figure sul fondo, per il plasticismo talvolta ancora accentuato, per la descrizione rapidissima, ma attenta, del costume, per l'evidenza elementare e diretta del gesto. Tuttavia l'autore della lamina non è riuscito a rendere il dinamismo linearistico che caratterizza le opere palestinesi. La forte vivacità ed agilità di mosse e di atteggiamenti delle figure

([64]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 233, « ma l'assonanza (tra arte popolare ed arte orientale) si rivela, in genere, ad un esame più approfondito, di natura assai superficiale. Ciò che nell'arte popolare e provinciale è un modo ingenuo e spontaneo di affrontare la rappresentazione del mondo esterno, ridotta a pochi e indifferenziati elementi figurativi amalgamati senza l'azione di una chiara coscienza di stile, donde la frequente dissonante coesistenza in una stessa opera di elementi « astratti » e di altri « naturalistici », in Oriente quegli stessi elementi figurativi vengono impiegati per dare corpo ad una visione estetica profondamente diversa perchè nata da una diversa concezione ideologica, d'intonazione ultraterrena ».

([65]) J. HUBERT-J. PORCHER-W.F. VOLBACH, *L'Europa delle invasioni,* cit., p. 247 fig. 271; per gli studi su questa lamina, B.M. FELLETTI MAJ, *Problemi dell'Alto Medioevo,* in « Commentari », aprile-settembre 1963, p. 75-91, e A. PERONI, *Oreficerie e metalli lavorati tardoantichi e altomedioevali,* cit., p. 38.

delle ampolle (tav. VII, fig. 12) ([66]) risulta perciò tradotta in maniera spesso grottesca; si veda, ad esempio, nelle figure delle Vittorie e dei due personaggi laterali, l'esito decisamente elusivo nell'interpretazione del movimento, tale da rendere addirittura l'idea, nelle prime, della « spaccata » e del « passo dell'oca » nei secondi.

Dunque, nel complesso problema della genesi dell'aspetto stilistico dei tre rilievi figurati dell'altare di Ratchis, ritengo che il paragone più stilisticamente valido sia quello con le ampolle palestinesi, che già il Cecchelli istituì, ma limitatamente all'ambito iconografico, e che poi il De Francovich estese a quello stilistico, non facendolo però, a mio avviso, proporzionatamente emergere dalla numerosa serie di raffronti da lui proposti nel suo ampio e fondamentale studio sull'altare cividalese.

Come le ampolle di Monza e di Bobbio (tav. VII, fig. 13) ([67]), anche molti rilievi di chiese paleocristiane siriache appaiono riferibili a composizioni monumentali palestinesi, come la decorazione della chiave centrale della chiesa di Qalb-lozè presso Antiochia ([68]), la decorazione dell'architrave della chiesa di Zebed ([69]) e della chiesa di Khanâshir ([70]) nella Siria nord-orientale.

([66]) A. Grabar, *Ampoules,* cit., pl. VI (amp. 2); v. anche pl. XXXIII (Bobbio - amp. 2).

([67]) Ibidem, pl. III (amp. 1).

([68]) E. Coche de la Fertè, *Deux camées,* cit., p. 264 fig. 6, dove gli angeli posano una mano sul trono e una sul nimbo di Cristo, come a Quintanilla.

([69]) H.C. Butler, *Early Churches in Syria fourth to seventh centuries,* Princeton 1929, p. 246 fig. 284, dove gli angeli volano orizzontalmente verso la Madonna, in posizione rigidamente frontale, col Fanciullo posto sul medesimo asse, circondata da un clipeo. Tale composizione ricorda esattamente quella di un'ampolla monzese, vedi: A. Grabar, *Ampoules,* cit., p. 73 fig. 1, e quella del retro del medaglione di Cipro col battesimo di Cristo, v. W.F. Volbach-M. Hirmer, *Arte paleocristiana,* Firenze 1958, fig. 248.

([70]) H.C. Butler, *Early,* cit., p. 246 fig. 283 e J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie,* Paris 1947, p. 295, dove la Vergine e il Bambino, a mezzo busto, compaiono inscritti in un quadrato, sorretto da angeli, trattati in un modo assolutamente schematico, molto probabilmente è la copia di un'icona, il cui autore potrebbe essersi ispirato a pitture o mosaici palestinesi.

Nell'ambito dell'arte paleocristiana siriaca vanno ancora segnalati: il bassorilievo di Ruweida con la Vergine e il Bambino in trono (555), i cui visi sono stati scalpellati, v. J. Lassus, *Les monuments chrétiens de la Syrie septentrionale,* in « Atti

Dunque, nonostante la sistematica distruzione alla quale furono sottoposte le opere d'arte cristiana in Palestina e in Siria, si può intuire l'esistenza, in quell'area, in epoca paleocristiana, di un'arte cristiana orientaleggiante, venata di copiosi apporti iranici, ricca di intenso dinamismo e di tensione drammatica, contemporaneamente ed in opposizione ad un'arte largamente permeata di motivi classici.

Questo stile fortemente orientaleggiante dovette agire in modo notevole anche sull'arte nascente di Costantinopoli, come è dimostrato da un frammento di sarcofago del Museo Archeologico di Istanbul, con Cristo in trono e S. Pietro (c. metà V sec.), proveniente dal monastero di S. Giovanni di Studion ([71]). Gli artefici costantinopolitani, tuttavia, non pervennero mai alle forti astrazioni tipiche dei prodotti di altre regioni orientali, come la Siria, l'Armenia e la Georgia ([72]), l'Egitto copto, l'Africa del nord ([73]) (in cui l'influsso della civiltà semitica fu sempre durevole ed intenso) e il retroterra microasiatico, più disponibile a recepire quella visione linearistico-decorativa di origine partico-iranica, come appare dall'arte della Cappadocia ([74]), dell'Isau-

del III Congresso internazionale di Archeologia Cristiana », Ravenna 25-30 settembre 1932, Roma, 1934, p. 477-482, p. 478 fig. 1; una scultura del Museo di Damasco con la glorificazione di uno stilita (?), v. P.R. MOUTERDE S.J., *Les decouvertes interessant l'archéologie chrétienne recemment effectuées en Syrie,* ibidem, p. 459-476, p. 465 fig. 8.

([71]) G. DE FRANCOVICH, *L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente,* in « Commentari », 1, 1951, p. 3-16.

([72]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 200-201; si veda anche W.F. VOLBACH-J. LA FONTAINE DOSOGNE, *Bysanz und der Christliche Osten,* Berlin 1968, tav. 354: frammento di una stele di Tbilissi (2ª metà VI sec.).

([73]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 219-220; si veda inoltre E. KITZINGER, *Early Medioeval art in the British Museum,* London 1955, tav. 2; G. PICARD. *Il mondo di Cartagine,* Milano 1959, tav. 76 (sopra): stele neopunica: P. ROMANELLI, *Topografia e archeologia dell'Africa Romana,* in « Enciclopedia Classica, sez. III, Archeologia e Storia dell'arte classica », X, Torino, 1970, tav. 250; tav. 252 b; tav. 257 a, b; tav. 335 a, b: formelle in terracotta con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, che ornavano le basiliche dell'Africa Proconsolare, ora conservate nel Museo del Bardo a Tunisi.

([74]) *Arte della Cappadocia,* Ginevra 1971, p. 29 fig. 5: affreschi preiconoclasti della chiesa di S. Daniele a Peristrema, che mostrano stringenti analogie stilistiche coi rilievi di Quintanilla e di Cividale.

ria ([75]) e da un gruppo di stele frigie del III sec. d.C. raccolte in buona parte nel Museo di Brussa ([76]).

Dunque, per spiegare la vasta diffusione e la vigorosa persistenza di quelle forme compositive e stilistiche orientaleggianti (anche se ovviamente modificate di volta in volta dall'elaborazione locale), è indispensabile supporre l'esistenza, nel territorio siro-palestinese-mesopotamico, come è stato efficacemente affermato dal De Francovich ([77]), di una scuola di miniatura cristiana, fortemente anticlassica, imbevuta di motivi iranico-sassanidi, che poi fu certamente islamizzata ([77 bis]).

Lo stile astratto e geometrizzante di quella scuola di miniatura condizionò largamente, nei secoli altomedioevali, anche l'arte dell'Occidente, che riproduce spesso con grande fedeltà i modelli orientali, conservandone le caratteristiche formali e stilistiche essenziali.

La miniatura precarolingia in Francia, che offre concrete e sorprendenti assonanze con i rilievi dell'altare di Ratchis, prova con grande evidenza la copiosa irradiazione verso l'Europa di suggestioni di indole iconografica e stilistica da alcuni centri del Mediterraneo orientale; ciò si può notare: nella Majestas Domini dell'Evangelario di Gundohino (751-754) della Biblioteca Comunale di Autun ([78]), molto simile all'analoga scena della fronte dell'altare cividalese; nella cronaca del cosiddetto Fredegarius scholasticus (prima metà VIII sec.) (tav. VIII, fig. 14) ([79]), che mette in mostra corpi che si appiattiscono sempre più e che mirano a rappresentare, attraverso i grandi e attoniti occhi e attra-

([75]) L. e J. THIERRY, *Le monastère di Koca Kalessi en Isaurie - La porte d'une église,* in « Cahiers Archéologiques », p. 89-98, p. 93 fig. 3: rilievi sulla porta del monastero (IV-V sec.).

([76]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 233.

([77]) Ibidem, p. 214, 215, 217.

([77 bis]) Un esemplare di questa scuola può forse essere rappresentato, a mio avviso, da un codice del VI sec. a S. Paolo a Lavantal (Austria), vedi: P. TESTINI, *L'iconografia degli apostoli Pietro e Paolo nelle cosiddette « arti minori »,* in « Saecularia Petri et Pauli, Studi di antichità cristiana », XXVIII, Città del Vaticano 1969, p. 243-323, fol. 72 v.

([78]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 215 fig. 21.

([79]) J. HUBERT-J. PORCHER-W.F. VOLBACH, *L'Europa delle invasioni,* cit., p. 187 fig. 196 (fol. A); si veda anche: Ibidem, p. 186 fig. 195, p. 188 fig. 197.

verso il vigoroso linearismo, l'essenza stessa dell'uomo, (la testa accentuatamente piriforme di questa figura è identica a quella dei personaggi dell'altare di Ratchis); nel Codice Isidoriano della Biblioteca Nazionale di Parigi (metà VIII sec.) ([80]), che mostra con quanta adesione si ripetano modelli compositivi e formali copti, modificati ed interpretati secondo un gusto islamizzante, che porta a marcare nettamente i contorni; nel Sacramentario di Gellone (c. 780) ([81]); nelle Leges Barbarorum della Biblioteca Conventuale di S. Gallo (c. 793) ([82]) e nel Breviario di Alarico della Biblioteca Nazionale di Parigi (c. 795) ([83]).

Molto vicino alla miniatura precarolingia, soprattutto alla Crocifissione della Biblioteca di Würzburg ([84]) e agli affreschi di S. Michele a Terrassa presso Barcellona ([85]), appare il vivace stile linearistico degli affreschi di S. Proculo a Naturno nella bassa Val Venosta, dove gli abiti dei personaggi sono resi con semplici semicerchi a striature senza alcuna aderenza alla struttura dell'organismo ([86]).

Anche in Dalmazia rimangono numerosi monumenti improntati ad uno stile astratto e stilizzante di origine orientale, come la Majestas Domini del portale della chiesa di S. Lorenzo a Zara (XI sec.) (tav. VIII, fig. 15) ([87]).

Dunque nei secoli dell'Alto Medioevo, in tutta l'Europa

([80]) A. Thiery, *L'Oriente e le origini delle miniature precarolingie,* in « Commentari », 1967, 2-3, p. 105-125, p. 109, p. 110 fig. 6.

([81]) G. De Francovich, *Osservazioni,* cit., p. 216, p. 212 fig. 26; J. Hubert-J. Porcher-W.F. Wolbach, *L'Europa delle invasioni,* cit., p. 192 fig. 202; E.A. van Moé, *La lettre ornée dans les manuscrits du VIII au XII siècle,* Paris 1949, tav. 30 (in basso a destra).

([82]) G. De Francovich, *Osservazioni,* cit., p. 216, p. 203 figg. 23-24, p. 226 fig. 32.

([83]) J. Porcher, *La peinture provinciale,* in « Karl der Grosse », band III, Düsseldorf, 1965, p. 54-63, tav. XXVII.

([84]) P. Verzone, *Da Bisanzio a Carlo Magno,* Milano 1968, fig. p. 229.

([85]) A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquitè et du Moyen Age,* III, Paris 1968, pl. 141 c.

([86]) N. Rasmo, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige,* Venezia 1971, p. 13 ss.

([87]) I. Petricioli, *La scultura preromanica figurativa,* cit., p. 371 fig. 14; ed anche p. 367 fig. 10, p. 368 fig. 11, p. 369 fig. 12; si veda inoltre B. Marušič, *Istrien im Frühmittelalter,* Pola 1964, tafel XV abb. 2.

occidentale, nell'Italia longobarda, nella Francia merovingia, nella Spagna visigotica, in Dalmazia, nelle Isole Britanniche ([88]), esistono le prove concrete di un'adesione a forme stilistiche orientaleggianti, che (sia pur modificate dall'elaborazione locale) trovano con ogni probabilità la loro matrice in quella scuola di miniatura cristiana, localizzabile nel territorio siro-mesopotamico, ipotizzata dal De Francovich.

Nella penetrazione in Occidente di forme ispirate all'arte vicino-orientale un importante ruolo di mediatrice deve essere riconosciuto alla cultura islamica ([89]): ruolo che si dimostrerà determinante nelle aree dove la presenza islamica fu diretta, come nella penisola iberica, ove, nei secoli X-XI, si assiste alla straordinaria fioritura della miniatura mozarabica.

Come nella miniatura precarolingia e nella scultura italica ed ispanica dell'VIII sec., anche nel fantastico mondo dei codici mozarabici (tav. VIII, fig. 16) ([90]) prevale il modo schiettamente orientale di concepire il corpo umano come esteso in due sole dimensioni e fuso colle vesti in un unico indistinto organismo. Le figure si presentano piatte, lineari, inconsistenti, con lo sguardo fisso e lontano.

La vigorosa persistenza delle forme compositive e stilistiche di quel filone anticlassico, sviluppatosi nel Vicino Oriente, è ulteriormente riconfermata prendendo in esame la miniatura e la scultura armena, che mostrano somiglianze sconcertanti con la miniatura mozarabica ([91]).

([88]) Anche l'arte delle Isole Britanniche attinge alle stesse fonti culturali ed artistiche, alle quali si rivolgono le arti dell'Europa Occidentale nell'Altomedioevo, come provano le figure del reliquiario di S. Cuthbert della Biblioteca della Cattedrale di Durham (fine VII sec.), G. De Francovich, *Osservazioni*, cit., p. 217, per le figure vedi: M. Werner, *The Madonna and Child - Miniature in The Book of Kells*, in « The Art Bulletin », marzo 1972, p. 1-23, p. 13 fig. 2, p. 12-13 figg. 16-19. Si vedano inoltre i rilievi della croce di St. Andrews (Auckland) (metà VIII sec.) e di Shelford (Notts.) (metà XI sec.?), vedi: L. Stone, *Sculpture in Britain, Middle Ages*, Londra 1955, pl. 6 b; pl. 22 b.

([89]) A. Thiery, *L'Oriente e le origini*, cit., p. 106 ss.

([90]) G. De Champeaux-S. Sterckx, *Introduction au mond des symbols*, s.c., 1966, tav. 28 (sopra).

([91]) Si confrontino ad esempio gli angeli della Majestas Domini di Nicorzminda e del timpano della chiesa di Katzh (Georgia), v. R. Ghirshman, *Arte Persiana*, cit., p. 300 fig. 389 e gli angeli dei foll. 3v, 4v, 70, 135 dell'Apocalisse di Gerona. Un

Nel medesimo mondo artistico rientra anche la miniatura etiopica (tav. VIII, fig. 17) ([92]), che, nel disegno schematico, negli atteggiamenti elementari, nei gesti rigidi ed impacciati dei personaggi, rivela una spiccata influenza siro-mesopotamica-armena ([93]), rivelando così la straordinaria vitalità di quella corrente che, sotto la pressione di una tradizione artistica millenaria, ravvivata dai Parti, rompendo sostanzialmente con gli ideali della civiltà figurativa ellenistico-romana, segnò il tramonto della civiltà classica e l'avvento di una nuova estetica, astratta e metafisica, che dominerà la civiltà altomedioevale in Oriente e in Occidente.

L'altare di Ratchis è quindi un'opera di straordinario valore, in quanto documento dell'inserimento dell'arte italiana del periodo longobardo in un'ampia area espressiva, in una vastissima koiné (che tra il VII e l'XI sec. coinvolge tutto il bacino mediterraneo) dal linguaggio astrattizzante e ribelle alle forme dell'arte classica. Infatti, rispetto al modo classico-naturalistico di concepire l'immagine umana, le figurazioni dell'altare cividalese rivelano una consapevole, esplicita, decisa intenzione « deformante » ([94]). Si tratta dunque di un nuovo modo di intendere il rapporto linea-rappresentazione; ora siamo di fronte ad un linguaggio artistico basato sull'estrema sensibilità espressiva di

analogo modo di volare si riscontra anche nel dittico di Rambona (IX sec.), v. C. CECCHELLI, *La vita di Roma,* cit., p. 235, e nell'arte della Cappadocia, v. M. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor,* III, Recklinghausen, 1967, fig. 319: Cavusin (X sec.), CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin,* Paris 1910, p. 541 fig. 262. Inoltre nel Cristo del Convento di S. Taddeo (XIII-XIV sec.) è ancora alquanto evidente quel robusto orlo ovaliforme, che si era notato sulle ginocchia del Cristo della Majestas Domini dell'altare di Ratchis, vedi: *Architettura medievale armena,* Roma 1968, fig. 206. Si notino inoltre le forti analogie stilistiche fra le Storie di Maria della Bibbia dell'Archivio della Cattedrale di Leon (X sec.), vedi: E.U.A. voce *Preromaniche scuole e correnti,* tav. 16, e L'Annunciazione al pozzo della Biblioteca di Erevan (n. 7739), vedi: L.A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes,* Paris 1960, p. 25.

([92]) *L'art copt (Catalogo),* Paris 1964, tav. 355: Evangelario del monastero di Haiq' Istifanos (primi XIV sec.), Biblioteca Nazionale di Addis Abeba; si veda inoltre: J. LEROY, *La pittura etiopica,* Milano 1964, tav. III: il Cristo in gloria, manoscritto della chiesa di Jehjeh Giorgis (Gondar) (XV sec.); G. GERSTER, *L'arte etiopica. Chiese nella roccia,* Settimo Milanese 1970, figg. 52-53.

([93]) G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni,* cit., p. 215.

([94]) A.M. ROMANINI, *Problemi di scultura e plastica altomedioevale,* in « Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale », Spoleto 1971, p. 425-467, p. 456 note 59-60.

una linea duttile, prensile, dinamica, di possente vitalità, di straordinario potere astrattivo, intesa come « segno » di valore riassuntivo, cioè come mezzo per cogliere ed esprimere in sintesi l'oggetto, così nei suoi valori tridimensionali, come nella sua più intima essenza spirituale e vitale ([95]); infatti nei rilievi dell'altare di Ratchis, come nelle numerose opere ad essi connesse, ogni riferimento naturalistico (di reminiscenza classicheggiante) tende e molto spesso arriva di fatto a venire eliminato e sostituito da forme di puro valore geometrico. E' dunque una linea sentita come elemento centrale e determinante, come una protagonista assoluta, che costituirà per secoli il veicolo di comunicazione, la forma « figurativa » fondamentale al di là di ogni ricorrente ritorno o recupero « classico » ([96]).

Carlo Gaberscek

([95]) Ibidem, p. 465.
([96]) Ibidem, p. 439.

Desidero ringraziare sentitamente il prof. Decio Gioseffi dell'Università degli Studi di Trieste per i consigli che mi ha dato riguardo ai problemi trattati nel presente lavoro.

I RITROVAMENTI LONGOBARDI DI LENO

Qualche tempo fa il sindaco di Leno mi pregò di pubblicare un gruppo di ritrovamenti longobardi provenienti, pare, dalla stessa Leno, che sono pervenuti nel museo recentemente inaugurato grazie ad una donazione anonima. Si tratta di due umboni di scudo, due spathe, un coltello, due cuspidi di lancia, dodici punte di frecce, due frammenti di corno potorio e due croci in lamina d'oro frammentarie. La composizione del complesso di ritrovamenti fa supporre che si tratti dei resti di tombe distrutte, anche se i reperti stessi non permettono di stabilire quante fossero queste tombe. Ciononostante la duplice presenza sia degli umboni di scudo, sia delle spathe e delle croci potrebbe far pensare si tratti di due tombe di guerriero.

Il primo dei due umboni di scudo consta di un bordo largo, una parte centrale conica ed una cupola emisferica; l'altro, della stessa forma del primo, presenta un perno di ferro sulla sommità della cupola. Sia questi umboni di scudo, sia la cuspide di lancia a forma di foglia di alloro, percorsa interamente dalla cannula — anch'essa facente parte del ritrovamento —, sia le piccole punte di frecce appiattite, rientrano nei tipi più comuni di armi longobarde in uso nel VII secolo [1].

La seconda cuspide di lancia presenta una lamina a forma di foglia di salice. Sia questo tipo di lancia, sia le punte di freccia a tre alette del tipo cosiddetto ávaro — anch'esse rappresentate nel materiale di Leno —, che si possono far risalire alla seconda metà del VI e ai primi del VII secolo, erano in

[1] V. p. es. O. v. Hessen, *Die langobardischen Funde aus dem Gräberfeld von Testona (Moncalieri/Piemont),* in «Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», Ser. 4 n. 23, Torino 1971, pp. 18 e 22.

uso presso i longobardi già prima che giungessero in Italia ([2]). Dei ritrovamenti menzionati, questi ultimi consentono di delimitare in certo qual modo il margine della datazione — ammesso naturalmente che siano stati rinvenuti insieme agli altri reperti — e di attribuirli ai primi del VII secolo. Si possono collocare agevolmente in questo periodo anche i due frammenti di un corno potorio di vetro verde decorati da linee bianche filiformi, di cui esistono paralleli rispondenti a Nocera Umbra ([3]). Invece le due croci in lamina d'oro appartengono a tipi tuttora sconosciuti, che si differenziano nettamente dalla massa di reperti simili rinvenuti nell'Italia settentrionale, per la rarità ed il pregio qualitativo della loro decorazione, ragione per cui il testo che segue sarà dedicato innanzitutto a questi oggetti insoliti.

La croce in lamina d'oro meglio conservata ha i bracci press'a poco uguali, leggermente allargantisi verso l'esterno, ciascuno dei quali presenta alle estremità due fori che servivano per cucire la croce sul tessuto (tav. IX, 1). La parte centrale della croce è decorata con una rosetta a sei lobi, formata da tre punzoni, circondata da una linea irregolare e da un bordo perlato regolare. I quattro bracci della croce sono decorati con l'impressione di un modano, che in origine era probabilmente a forma di « u », raffigurante di volta in volta un uomo in posizione frontale, che tiene le braccia incrociate verso il basso e con le mani regge due aste perlate che si trovano rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra. Sopra le aste, a lato della testa, sono raffigurate delle croci. L'estremità superiore del modano è delimitata da un arco perlato che, congiungendo il braccio mediano della croce di destra con quello della croce di sinistra, incornicia la testa della figura. L'uomo ha un'acconciatura corta e liscia; la veste che indossa, simile ad una camicia, gli arriva alle caviglie ed è decorata da un fine motivo a rombi; al collo porta un lungo scialle a mo' di stola.

([2]) J. WERNER, *Die Langobarden in Pannonien,* Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen Neue Serie, Heft 55 A/B, München 1962, 78.

La raffigurazione di tutti i particolari fin qui elencati è frontale; fanno eccezione i piedi, rivolti a sinistra, che sembrano calzati da scarpe a punta rivoltata.

Capita occasionalmente di riscontrare figure antropomorfe in posizione frontale su croci longobarde in lamina d'oro, anche se l'adozione di questo motivo è relativamente rara rispetto ad altri. Esaminiamo innanzitutto questo materiale di confronto.

Due oggetti impressi con lo stesso modano provengono da Cividale ([4]) e da Cergnago ([5]). Ambedue sono decorati con una figura probabilmente femminile dal « viso a forma di luna », che tiene le mani appoggiate sui fianchi e le punte dei piedi rivolte verso l'osservatore. La veste che indossa le arriva al ginocchio ed è mossa da pieghe che partono dalla vita. Attorno alla testa si nota un nastro perlato. Attualmente non è possibile datare con maggior precisione le due croci, dato che non sappiamo niente dei reperti che le accompagnavano.

Nel museo di Vicenza si trova una croce i lamina d'oro proveniente da Dueville ([6]), tenuta finora in scarsa considerazione, con raffigurazioni antropomorfe frontali: si tratta di due figure diverse rappresentate di volta in volta su due bracci della croce. Una di queste figure ha il viso rotondo e sui capelli una sottile ghirlanda che arriva fino alle orecchie. Il corpo tarchiato è accennato in parte da nastri perlati, in parte da linee; così per esempio dalle spalle pendono le braccia in forma di nastri perlati, che terminano con mani appena accennate da linee. Sotto una cintura delineata da perline si notano due cerchietti punteggiati, dai quali si staccano le gambe. Le punte dei piedi sono rivolte all'esterno. Sopra la testa, accanto al mento e fra la spalla ed il collo, alcuni archi perlati seguono il tracciato esterno

([3]) A. Pasqui-R.Paribeni, *Necropoli barbarica di Nocera Umbra,* in « Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei », 25, 1916, 199.

([4]) S. Fuchs, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen,* Berlin 1938, Kat. Nr. 2.

([5]) A. Peroni, *Oreficerie e Metalli lavorati tardoantichi e altomedioevali del territorio di Pavia,* Spoleto 1967, 131.

([6]) G.P. Bognetti-B. Forlati Tamaro-G. Lorenzon, *Vicenza nell'Alto medioevo,* Venezia 1959. La croce è pubblicata in copertina.

della figura. Le altre due figure, impresse con un altro stampo, hanno il viso a forma di pera e portano una collana di perle al collo; mancano tuttavia i cerchi punteggiati fra il corpo e le gambe, anche se per il resto corrispondono alle raffigurazioni appena descritte. E' quindi evidente che si tratta di due figure diverse, il cui significato originario finora non ci è noto. La croce di Dueville, pur presentando indubbiamente una certa affinità stilistica con quelle di Cividale e Cergnago, si sottrae ad una datazione più precisa.

Si differenzia stilisticamente da queste la raffigurazione di un uomo su di una piccola croce in lamina d'oro proveniente da Villa Mon Plaisir (Torino) ([7]), attualmente conservata nel Museo Archeologico di Torino. I bracci recano impressa per quattro volte con lo stesso modano la figura di un uomo in posizione eretta, che indossa una veste lunga fino al ginocchio. La mano destra forma un angolo sopra una immagine a forma di stella, raffigurata accanto a lui. Le punte dei piedi sono rivolte all'esterno. Sul capo porta un diadema imperiale. L'estremità superiore del modano è formata da un nastro perlato arcuato. L'ipotesi che la figura rappresenti un regnante è confermata dalla presenza del diadema. Attualmente anche questa croce si sottrae ad una datazione.

L'ultima raffigurazione a tutt'oggi nota di una figura frontale intera riguarda una piccola croce in lamina d'oro, di cui non si conosce il luogo di ritrovamento e che precedentemente si trovava nel Museum für Kunst und Gewerbe di Hamburg ([8]). Tale raffigurazione mostra una madonna seduta che tiene sulle ginocchia il bambino Gesù — secondo i canoni bizantini — e indossa una lunga veste pieghettata. La presenza sulla croce di un'ornamentazione zoomorfa corrispondente a quella della croce proveniente dalla tomba 1 di Offanengo, ne consente l'attribuzione al secondo terzo del VII secolo.

In base ad un confronto di tutte queste rappresentazioni

([7]) S. Fuchs, *Goldblattkreuze,* op. cit., Kat. Nr. 98.

([8]) O. v. Hessen, *Ein verschollenes Goldblattkreuze,* in « Studi Storici in onore di Ottorino Bertolini », Pisa 1972, 432 sgg.

antropomorfe frontali si può forse trovare una risposta al problema dell'interpretazione degli uomini raffigurati sulla croce di Leno. Infatti da una parte abbiamo rappresentazioni di facile interpretazione, quali la madonna e l'imperatore, dall'altra si trovano immagini simili, raffigurate sulle croci di Cividale, Cergnago e Dueville, che si sottraggono ad una definizione immediata. Fra queste ultime è compresa la raffigurazione sulla croce di Leno, che attualmente non siamo in grado di interpretare. Essa rientra nella stessa visione cristiana che accoglie sia la rappresentazione della madonna, sia quella dell'imperatore quale esponente del potere non solo temporale, ma anche spirituale. Quindi quell'uomo che, raffigurato sulla croce, sta fra due croci, reggendole, è senza dubbio un simbolo derivante dalla sfera cristiana. Si tratta forse della rappresentazione di un santo? In tal caso si tratterebbe di uno dei santi che vengono raffigurati sulle croci in qualità di apotropaion, la cui presenza è ampiamente documentata su fibbie di cintura e fibule altomedievali ([10]); così si potrebbe spiegare anche la posizione insolita delle braccia incrociate verso il basso. Questa è l'interpretazione più verosimile, a cui si possono ricondurre anche le rappresentazioni di oranti sulle croci di Cividale S. Stefano in Pertica tomba 12 ([11]), Rodano ([12]) e Cergnago ([13]).

Le rappresentazioni di oranti appena menzionate — si tratta di volti umani a lato dei quali sono raffigurate delle mani —, impresse con lo stesso modano sulle croci di Rodano e Cergnago, meritano un rilievo particolare anche per la seguente ragione: esse costituiscono il parallelo stilistico più prossimo alle teste umane raffigurate sulla croce I di Leno, dato che hanno la stessa acconciatura corta e anche i loro occhi sono a

([9]) O. v. HESSEN, *I ritrovamenti di Offanengo e la loro esegesi*, in « Insula Fulcheria » 4, 1965, Tav. 12, 1.

([10]) H. KÜHN, *Die Danielschnallen, Ipek* 1942, sgg.

([11]) C. MUTINELLI, *Das langobardische Gräberfeld von S. Stefano in Pertica in Cividale*, in « Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz » 8, 1961, Tav. 61.

([12]) S. FUCHS, *Goldblattkreuze*, op. cit, Kat. Nr. 71.

([13]) A. PERONI, *Oreficerie*, op. cit. 130.

forma di triangoli smussati e la bocca a forma di ovale appuntito. Siamo quindi tentati di ritenere che lo stampo relativo alle croci di Cergnago-Rodano e quello relativo alla croce I di Leno siano opera dello stesso artista.

Come paralleli meno diretti degli oranti vanno menzionati infine anche i « Zonenknöpfe » delle fibule a staffa di Nocera Umbra provenienti dalla tomba 29 ([14]) e da Chiusi (Arcisa) tomba 3 ([15]), oltre a varie rappresentazioni di maschere presenti all'interno della base di alcune fibule a staffa, provenienti per esempio dalla tomba 2 di Nocera Umbra ([16]). Queste maschere, la cui presenza sulle fibule a staffa del primo periodo italico-longobardo è dimostrata dagli oggetti appena menzionati, e la cui esecuzione si differenzia leggermente da quella del « tipo di viso » Rodano-Cergnago-Leno I, rientrano senza dubbio nella stessa sfera del apotropaion ed avevano un significato preciso nel mondo immaginifico dei longobardi.

Dal momento che anche le croci di Cergnago e di Rodano non si possono datare con maggior precisione, neppure la croce I di Leno consente una collocazione cronologica più precisa. Senza dubbio essa costituisce una delle opere di maggior pregio eseguite dagli incisori di stampi longobardi.

La seconda croce in lamina d'oro proveniente da Leno ci è conservata solo in parte (tav. IX, 2), Probabilmente aveva i bracci uguali che, a giudicare dai due che ci sono pervenuti, si allargavano verso l'esterno. Ciascuna delle estremità pervenuteci presenta ancora due piccoli fori che servivano per l'applicazione della croce sul tessuto.

Questa è decorata con l'impressione di tre diversi modani. Il centro della croce è compreso dall'impressione di uno stampo rotondo dal bordo perlato irregolare; adiacente a questo figura l'impressione di uno stampo semicircolare, formato da una vo-

([14]) S. FUCHS-J. WERNER, *Die langobardischen Fibeln aus Italien,* Berlin 1950, Kat. Nr. A 77.

([15]) O. v. HESSEN, *Primo contributo all'archeologia longobarda in Toscana,* in « Accademia Toscana di scienze e lettere *La Colombaria* », Studi 18, 1971, tav. 6.

([16]) S. FUCHS-J. WERNER, *Fibeln,* op. cit., tav. A Nn. A 68/69.

luta con un triangolo iscritto e da un bordo perlato che segna l'estremità superiore. I bracci della croce sono quasi interamente decorati con l'impressione di uno stampo a forma di puntale, compreso da un sottile bordo perlato e diviso lungo l'asse longitudinale da un tenue rigo perlato. Lo spazio compreso fra il bordo e la linea mediana è percorso da un semplice nastro intrecciato, leggermente angoloso, che termina all'estremità esterna dei bracci della croce, dove il modano si allarga, con due teste di animali. Purtroppo queste teste zoomorfe sono mutilate a tal punto che non è possibile ricostruirne l'aspetto originario.

Gli stampati al centro della croce, e soprattutto quello a volute, rammentano forme ricorrenti sulle placche auree di cintura cosiddette bizantine. Il modano con cui la lunga raffigurazione è stata impressa nella croce, è di qualità eccezionale. Potrebbe darsi che in origine si sia trattato di un puntale, che continuò poi ad essere usato come modano. Purtroppo l'impressione non ci è conservata in tutta la sua lunghezza. Degno di particolare interesse è il sottile nastro intrecciato leggermente angoloso che, se pure in forma più rozza, è stato riscontrato a tutt'oggi soltanto come decorazione di staffe relative ad alcune fibule di epoca anteriore ([17]), mai però su altre croci in lamina d'oro.

Per la collocazione cronologica della croce, che analogamente alla croce II di Leno non può essere datata con maggior precisione, sarebbero state probabilmente di aiuto le teste di animali, qualora fossero rimaste intatte.

Se per concludere si riconsidera tutto il gruppo di ritrovamenti di Leno, si può stabilire quanto segue: l'esiguo gruppo di reperti longobardi si può far risalire genericamente, per quanto riguarda gli oggetti databili, ossia gli umboni di scudo e la cuspide di lancia, al VII secolo. Dato che questi reperti provengono probabilmente dalle stesse tombe da cui provengono le croci, anche queste ultime risaliranno a detto periodo. Ambe-

([17]) V. p. es. S. Fuchs-J. Werner, *Fibeln,* op. cit., nn. Kat A 7/8 e A 16 - A 19 etc.

due le croci presentano una decorazione di alto livello qualitativo e a tutt'oggi unica. Tuttavia alcuni punti di aggancio rendono legittima la supposizione di una loro provenienza da « botteghe » già note. Nel caso della croce I, diverse corrispondenze permettono di stabilire collegamenti con l'opificio che ha prodotto le croci di Rodano e Cergnago; nel caso della croce II, l'ornamentazione centrale rimanda all'opificio di determinate cinture preziose bizantine. Comunque ambedue gli oggetti sono sicuramente prodotti longobardi e non romanzi.

Resta soltanto da sperare che la necropoli longobarda di Leno venga riscoperta e che nuovi ritrovamenti ci consentano una più ampia chiarificazione delle brevi osservazioni cui si è accennato in questo articolo.

Otto von Hessen

1.

2.

Leno - *Croci auree.*

GLI AFFRESCHI MEDIOEVALI DELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A CIVIDALE DEL FRIULI

La chiesa di S. Francesco assume una particolare importanza nella storia dell'arte di Cividale del Friuli, perché è l'unico esemplare che la cittadina conservi delle forme e del gusto in uso nelle costruzioni francescane del periodo romanico-gotico; forme e gusto già interpretati nella chiesa francescana di Udine.

L'esterno dell'edificio è caratterizzato da una spoglia semplicità: la facciata, infatti, appare come un pentagono di grigia pietra senza alcun risalto plastico, se si escludono il portale e l'enorme rosone che conferisce all'insieme un aspetto insolito e caratteristico. I fianchi ripetono il motivo disadorno della facciata, essendo sovrastati soltanto da un cornicione in pietra più chiara e mosso da leggere scanalature. Sulla parete di destra si aprono cinque finestre molto lunghe e strette, a lieve strombatura, di chiaro stile gotico-francescano. L'abside ne apre altre quattro a oriente, sul dirupo del fiume, ed è fiancheggiata dal campanile ancora romanico.

Entrando, l'aula della chiesa ci appare come uno spazio aperto, nel suo nitore, senza chiariscuri di navate o di colonne. Le concessioni al gusto gotico non spiccano per evidenza nel complesso della costruzione, ma sono presenti nell'accettazione della navata unica con lieve transetto, degli archi ad ogiva delle cappelle, delle lunghe e strette finestre, del rosone della parete d'ingresso. Le chiare e severe forme esterne si ritrovano anche qui, nella navata che sale decisa verso l'altare centrale, esaltandosi nella viva luce che entra dalle finestre. La luminosità delle cappelle e del coro, in contrasto con quella più pacata del resto della chiesa, e sottolineata dal ritmo chiaroscurale delle travi a vista del soffitto, crea un'atmosfera suggestiva che i tenui toni

cromatici degli affreschi sulle pareti esaltano. Così anche le pitture parietali vengono ad assumere, come del resto nel S. Francesco d'Assisi e nelle chiese che da questo derivano, funzione e importanza architettonica oltre che pittorica. I lavori di restauro, condotti dal prof. Memi Botter per conto della Sovrintendenza ai Monumenti, hanno dato (e in parte stanno ancora dando) nuova vita a numerosi brani di affresco la cui presenza sulle pareti del transetto, del presbiterio e della navata fa supporre che la decorazione si doveva estendere, in origine, a tutte le superfici piane dell'edificio. Non si tratta comunque di un ciclo decorativo unitario, ma solo di quadri votivi, per lo più allo stato di lacerti, la cui lettura spesso non è facile. Essi rivelano mani diverse, appartenenti a personalità modeste, ma sono ugualmente interessanti per precisare le caratteristiche dell'ambiente locale durante lo spazio di circa un secolo. Infatti, dall'analisi dei caratteri stilistici degli affreschi, appare chiaro che essi non sono opera di un gruppo compatto di pittori operanti contemporaneamente sotto la guida di un maestro; le differenze di stile perciò sono dovute, oltre che alle varie mani, anche alle diverse epoche di lavorazione, che vanno dai primi decenni del XIV secolo ai primi del XV; fatto che conferma l'interesse della decorazione del S. Francesco come campionario della pittura friulana di questo periodo.

Poiché sinora non si è trovato alcun documento al riguardo, il problema della paternità e della collocazione dei vari lavori in un preciso periodo storico, si presenta arduo. Assumono perciò un'importanza fondamentale i dati stilistici, in base ai quali si potrà almeno far rientrare gli affreschi del S. Francesco nell'ambito della pittura friulana del Tre e Quattrocento ed assegnarli a una possibile scuola.

Esiste un certo sostrato di cultura che lega tra di loro le diverse testimonianze pittoriche della chiesa, ed è quello giottesco. Un ruolo importante nella diffusione della cultura del maestro fiorentino ebbe la scuola emiliana, innanzi tutto attraverso i riminesi: ed è proprio ad essi che noi dobbiamo la prima interpretazione di Giotto nella nostra chiesa. Si tratta, in un

primo momento, del mondo giottesco nel senso più arcaico e ravennate di Giuliano e di Pietro.

Nel 1324 Giuliano da Rimini lavorava a Padova e poteva quindi influenzare direttamente la pittura veneta e friulana. Sembra infatti testimoniare la conoscenza della maniera di Giuliano la serie dei tre santi nel riquadro superiore della parete sinistra del transetto. Si tratta di tre quadri votivi rappresentanti un *S. Ludovico da Tolosa* al centro, la *Comunione di Santa Maria Maddalena* a sinistra, e un *S. Lorenzo diacono* a destra (tav. IX, fig. 1). Gli studiosi che si sono occupati di questi affreschi si trovano concordi nell'attribuirli a un maestro riminese ([1]).

Recentemente si è avanzata l'ipotesi della presenza di una componente giottesco padovana ([2]). Questa tesi è particolarmente suggestiva in quanto, riconoscendone la validità, si verrebbe a dimostrare una diretta attività, in Friuli, del giottismo padovano oltre a quello di Assisi mediato attraverso la scuola di Rimini. Più evidente appare la componente giottesca nella figura del *S. Ludovico da Tolosa* (tav. X, fig. 1) la quale presenta una straordinaria somiglianza con quella, dello stesso soggetto, della cappella di sinistra della chiesa di S. Francesco a Udine (come ha sottolineato l'A. Lovisatti Ellero, che definisce meglio la paternità riminese dei due affreschi accostandoli alle figure di santi affrescate nella cappella sotto il campanile della chiesa di S. Agostino a Rimini, oltre a quelle del paliotto di Boston, firmato da Giuliano) ([3]).

Interessante è la relazione che si può fare fra queste due figure e quella, rappresentante lo stesso Santo, nel coro della cappella degli Scrovegni a Padova. L'affresco padovano viene attribuito, dal Bologna, al pittore che aveva lavorato al fianco di Giotto nella cappella della Maddalena, nella chiesa

([1]) A. SANTANGELO, *Catalogo di cose d'arte ed antichità d'Italia: Cividale,* Roma 1936, p. 53; C. MUTINELLI, *Guida storico-artistica di Cividale,* Udine 1958, p. 535.

([2]) Gentile comunicazione orale del prof. DECIO GIOSEFFI.

([3]) A. LOVISATTI ELLERO, *La chiesa di S. Francesco di Udine,* Trieste 1965, p. 19.

inferiore di S. Francesco ad Assisi, dal 1313 al 1319 (4) e che poi, venuto a Padova al seguito del Maestro, vi era rimasto ad affrescare le storie della Vergine nella cappella dell'Arena (5). S. Ludovico si trova al centro di una nicchia archiacuta, in posizione completamente statica, con la destra sollevata in atto di benedire e la sinistra reggente con grazia il pastorale. Il volto è pallido, bianco rosato con sfumature verdastre intorno agli occhi e agli altri punti ombreggiati; l'ovale è perfetto, il rosso delle labbra è di un tono smorzato, i tratti fisionomici sono segnati da un contorno duro, probabile frutto di un pesante restauro (6). La figura, nel passare dal soggetto padovano a quello cividalese, ha completamente perduto quel movimento falcato, suggerito dal lieve avanzare del piede destro, che è ancora presente, pur se ridotto ormai ai minimi termini, nel Santo udinese. Questo caratteristico ritmo gotico dimostra l'ormai raggiunta indipendenza del « Maestro del coro degli Scrovegni » dal Giotto fiorentino che, nella cappella Bardi, in Santa Croce, dipingeva lo stesso personaggio. Nell'affresco cividalese prevalgono, su questo ritmo, la frontalità del volto e la fissità dello sguardo, motivi già presenti nel Santo padovano, ma qui esasperati: fatto che deve essere messo in relazione, tra l'altro, con la minore levatura artistica e culturale del pittore operante nella nostra chiesa francescana, probabilmente un riminese venuto in contatto con la pittura del « Maestro del coro degli Scrovegni ».

Possiamo risalire alla pittura riminese anche per quanto riguarda la *Comunione di S. Maria Maddalena* (tav. X, fig. 1) raffigurata a sinistra del S. Ludovico. La Santa è inginocchiata in un paesaggio rupestre, in atteggiamento di preghiera. I lunghi capelli rossicci le coprono la figura e lasciano intravvedere le braccia, nude, protese con le mani giunte. La macchia violacea in basso ne suggerisce la veste, ora difficilmente leggibile. L'angelo che scende dall'alto, spicca sul fondo di un blu intenso.

(4) D. GIOSEFFI, *Giotto architetto,* Milano 1963, p. 55.

(5) F. BOLOGNA, *Novità su Giotto,* Torino 1969, pp. 76, 77 (nota).

(6) A. LOVISATTI ELLERO, *op. cit.,* p. 19.

Dietro alle due figure si stagliano i profili delle rupi, di tinte diverse, ma ugualmente smorzate: l'una giallo ocra, l'altra di un verde tenero su cui si perdono gli alberelli che crescono qua e là. Le tinte, uniformi ed opache nel complesso del quadro, sono rotte solo da alcuni sprazzi luminosi: la veste dell'angelo e il disco della particola, il volto e le mani della santa, la rupe in primo piano, direttamente colpita dalla luce.

E' difficile non riscontrare, pur nella maggiore rusticità del disegno, uno stretto rapporto iconografico con la stessa scena del paliotto di Boston, firmato da Giuliano da Rimini e datato 1307.

La felice sintesi fra linea di contorno e sfumato chiaroscurale riscontrabile nel dipinto di Giuliano, viene a perdersi in questo pittore rustico, mediante l'accentuazione dei tratti di contorno e un ulteriore indebolimento dello sfumato; sono tuttavia evidenti certi riscontri morelliani con la Maddalena di Boston (gli occhi ravvicinati con le sopracciglia sottili, la bocca piccola, la stessa attaccatura dei lunghi capelli che lasciano scoperto l'orecchio). Richiama Giuliano anche la linea purissima delle mani in atto di preghiera, che contrasta con i tratti piuttosto rozzi del volto Eppure, anche in questo brano, sui chiari motivi riminesi si innestano altri che ricordano la maniera del Giotto padovano. Il paesaggio retrostante si presenta vigoroso, ma con tonalità addolcite e con assenza quasi totale di chiariscuri. Le rocce si stagliano, con la loro sagoma leggermente più chiara, contro il cielo di un blu intenso, avvicinandosi così più ai modelli giotteschi che a quelli riminesi. Queste considerazioni (oltre al particolare motivo iconografico del disco del nimbo sul capo dell'angelo, trattato di scorcio, motivo che risale al Giotto dell'Arena e che non fu mai adottato da Giuliano) sembrerebbero dimostrare che il pittore della S. Maddalena, oltre alla conoscenza della pittura riminese, doveva possedere anche quella del Giotto padovano, operando dopo il 1317, anno in cui il « Maestro del coro degli Scrovegni » cominciò a lavorare in quella cappella. Essendo il maestro giottesco rimasto in Friuli fino al 1328 ([7]) esercitando così, fino a quell'anno, la

([7]) D. Gioseffi, *op. cit.*, p. 43.

sua diretta influenza sugli artisti friulani, penso di poter collocare questi affreschi, con una certa approssimazione, nel periodo compreso tra gli anni 1320-1330.

Nel riquadro sottostante, particolare interesse presenta, a mio avviso, il gruppo rappresentante la *Madonna col Bambino* al centro, *S. Leonardo e un papa* a sinistra (tav. X, fig. 2), *S. Benedetto davanti a Totila* a destra (tav. XI, fig. 3).

Come nel resto della composizione, anche qui le tinte predominanti sono il giallo e il marrone, probabilmente perché la scrostatura della tinta superficiale lascia intravedere gran parte della sinopia color ocra. Particolarmente interessanti sono i volti barbuti e fortemente ombreggiati dei personaggi di destra (fig. 6). Notevole in questo gruppo è l'intento di rendere la profondità ponendo le figure di primo piano in ginocchio, e graduando le altre in tre piani efficacemente scanditi dagli scorci dei profili che riempiono ogni spazio tra figura e figura. Ne dà un rapido giudizio il Santangelo, che li ritiene opera di un mediocre maestro riminese ([8]); un brevissimo cenno il Mutinelli che, pur non esprimendosi sulle qualità del dipinto, lo attribuisce alla stessa scuola ([9]); lo Zuliani infine ne avverte il legame con i modi del Maestro di Sesto al Reghena ([10]). Infatti, se il modulo delle figure allungate con la testa piccola e il collo grosso è motivo che ricorre nella scuola di Rimini, su questo viene poi qui ad inserirsi una nuova maniera che deriva dalla scuola giottesca padovana operante in Friuli. Le figure infatti, poste sullo sfondo di uno spazio imprecisato ma aperto in una successione sempre più serrata verso destra, rendono bene la profondità pur non riducendo l'unità della composizione. I rigorosi tratti dei volti richiamano la tipologia giottesca per gli occhi allungati, il naso lungo e diritto, gli zigomi sottolineati da forti ombreggiature.

Dalla successione ritmica delle figure dei due Santi a sini-

([8]) A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

([9]) C. MUTINELLI, *op. cit.*, p. 535.

([10]) F. ZULIANI, *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in « Primo convegno internazionale di storici dell'arte » sul tema « La pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti », Udine 1970, p. 19.

stra e della Madonna, si passa a un'organizzazione spaziale più suggestiva. La penetrazione degli sguardi e il gesticolare eloquente propongono una visione nuova, non più fissa e contemplativa, ma pacatamente drammatica, conferendo alla composizione un notevole valore come uno dei più interessanti esempi del giottismo in Friuli, al di fuori di Sesto al Reghena. Si tratta evidentemente di un giottismo riflesso verso la metà del secolo e che ha radice nell'ambiente padovano. Assai vicine mi sembrano queste figure a quelle del « Maestro del coro degli Scrovegni », anche se vi si nota qualcosa del Giotto assisiate nel modo di trattare il chiaroscuro a fratture e distacchi di luce, grazie ai quali i volumi balzano dal fondo per evidenza di lumeggiature.

Sul pilastro destro del presbiterio troviamo un *Santo diacono martire* in alto e una *Santa Elisabetta* in basso racchiusi in una semplice cornice rettangolare. Essi richiamano per tipologia, gioco cromatico, grafia, quelli appena visti: medesimo fondo blu, poca luminosità di tinte, tratto piuttosto rude. La Santa è ritratta in ginocchio mentre porge la sua offerta al Bambino e viene incoronata da due angeli.

Le figure sono sospese sullo sfondo senza alcun piano d'appoggio. La gamma cromatica resta quella della pittura riminese dei primi anni, anche se i particolari della moda del tempo, evidenti nella veste della Santa, ci portano ad una data più avanzata. In realtà, sui motivi riminesi più arcaici (come la gamma del colore, la compostezza aulica e immobile delle figure isolate sullo sfondo, e inoltre il classico aprirsi in simmetrici risvolti della veste) si innestano sfumature diverse, anche di origine tomasesca, inevitabili nel clima culturale del Friuli del tempo. Qualcosa di Tomaso da Modena (come la prevalenza, sugli altri toni, dei bruni e dei grigi) traspare da questo dipinto, sebbene amalgamato con altri motivi più schiettamente riminesi, portandone la datazione oltre la metà del secolo.

Notevoli concordanze formali oltre che stilistiche, mi fanno ritenere della stessa mano il *Santo diacono* in alto. La figura immobile, eretta, ruotata leggermente verso destra, il capo lievemente piegato sul largo collo, gli occhi lunghi e stretti

sulle pupille sbarrate, il modo del panneggiare a canne lunghe e diritte della veste, i risvolti degli spacchi laterali sono tutti stilemi tipici della scuola di Rimini. Si tratta probabilmente dell'opera di un pittore mediocre che, pur mantenendosi fedele al sostrato riminese della sua cultura, non è rimasto insensibile alle suggestioni di un ambiente eclettico, quale era il Friuli della metà del Trecenteo, senza giungere a creare qualcosa di artisticamente valido.

La scuola riminese ha lasciato in questa chiesa un'altra testimonianza nella *Crocefissione* fra le due finestre dell'abside (tav. XII, fig. 4), anche se una compostezza e una tensione giottesche si uniscono, in questo affresco, agli stilemi tipici dei riminesi. Non bisogna dimenticare del resto che questi ultimi ebbero in Rimini stessa un alto esempio dell'arte di Giotto, nel Crocefisso del tempio Malatestiano; è quindi probabile che il giottismo presente nella *Crocefissione* cividalese non sia altro che quello divenuto comune a tutti i riminesi. Esso si scopre nel dolore composto della Vergine e del S. Giovanni, nel segno deciso del volto della Madonna così vicino a quello della Madre china sul Figlio nel « Compianto » della cappella degli Scrovegni a Padova. Le mani di entrambe le figure invece, vibranti e nervose nella loro scarna anatomia, e il collo largo del S. Giovanni si avvicinano agli stilemi riminesi, in particolare a quelli di Pietro. Anche l'uso cromatico è quello tipico della scuola di Rimini: non le tinte brillanti del Giotto padovano, ma toni smorzati senza forti contrasti nell'accostamento. Lo Zuliani rileva le « assonanze giottesco-padovane » che in questo affresco si uniscono a « più generici tratti riminesi » (11), mentre il Santangelo (12) e il Mutinelli (13) ne propongono l'attribuzione alla stessa mano dell'*Annunciazione* e della *Santa* sulla parete destra della navata. A me sembra che questi ultimi affreschi rientrino con maggior decisione nel filone vitalesco che ha dato tante opere in Friuli, verso la metà del secolo. In particolare la grazia

(11) F. Zuliani, *op. cit.*, p. 20.
(12) A. Santangelo, *op. cit.*, p. 53.
(13) C. Mutinelli, *op. cit.*, p. 535.

dei volti tondeggianti, dagli sfumati morbidi che denotano in essi l'influsso della scuola di Bologna, non si ritrova nei volti piuttosto angolosi della Crocefissione, le cui figure inoltre, pur nel maggior movimento del panneggio, conservano tutta l'aulica compostezza propria delle opere riminesi. Ritengo quindi che essa sia piuttosto riconducibile al secondo momento della scuola di Rimini che corrisponde al periodo della maggior indipendenza di Pietro rispetto a Giuliano ed è caratterizzato dalla formazione di imprese collettive, rappresentate in Friuli dal complesso pittorico di S. Salvatore a Collalto. Tanto più che un confronto tipologico tra la Crocefissione cividalese e i frammenti di quella della chiesa di S. Francesco a Ravenna, attribuita a Pietro (fig. 10), rivela affinità interessanti. La tipologia è la stessa e anche il modo del gestire, come dimostra il motivo delle dita intrecciate nervosamente qui nella donna piangente, là nella Madonna; mentre si ritrova la bocca schiusa in una smorfia di dolore nella stessa figura femminile e nel S. Giovanni della Crocefissione cividalese. Inoltre la forma del naso e del mento, il dolce sfumato dei volti, il modo di trattare le aureole, sono presenti in forme simili in ambedue le composizioni. Sebbene nel pittore operante a Cividale si noti una maggior accentuazione della linea nel tratto fermo dei contorni (linearismo del resto ben presente nelle altre opere di Pietro), penso che i modi del riminese gli fossero senz'altro familiari e che (essendo l'affresco di Ravenna databile al 1333) egli lavorasse tra il 4° e il 5° decennio ([14]).

Ancora al repertorio giottesco-riminese sembra appartenere un altro affresco con una *Crocefissione* piuttosto frammentaria, venuta alla luce in un vano della chiesa, a destra del transetto (tav. XI, fig. 5). La scena è più ampia rispetto a quella situata nel coro, per l'introduzione del gruppo delle Marie, della Maddalena ai piedi della croce e del gruppo, ora indecifrabile, di personaggi dietro al S. Giovanni. Lo schema della composizione si rivela quindi affine a quello giottesco padovano, del quale riprende an-

([14]) F. ZULIANI, *op. cit.*, p. 20.

che il motivo degli angeli svolazzanti intorno alla croce. L'inevitabile esperienza padovana si manifesta inoltre nel patetismo delle figure, negli incarnati di un colore marmoreo tornito di ombre grigie, e nella stessa tipologia (naso aquilino la cui base è parallela al taglio della bocca tirata in una smorfia di dolore, che pare ricalcata sul modello giottesco), oltre che nella gamma, più ampia, dei colori.

Tuttavia, pur riconoscendo un modello così alto, è doveroso precisare che si tratta di un giottismo stanco, rilassato, indipendente da quello padovano più importante e vicino piuttosto al « Maestro della crocefissione di Este » ([15]) che lavora anche a Sesto al Reghena e che sembra si possa identificare col « Maestro del coro degli Scrovegni » ([16]). Comune ad entrambe le composizioni è il concreto ordine spaziale nella disposizione delle figure in profondità, difficilmente pensabile senza la conoscenza di Giotto, oltre ad evidenti caratteristiche formali tipiche della scuola di Pietro da Rimini. Parla chiaramente di Rimini il difetto, di gusto senese e divenuto tipico della scuola, delle allungatissime proporzioni di ogni figura, oltre al verticalismo dei panneggi che scendono in fasci di pieghe lunghe, lievemente falcate, e al collo, reclinato in avanti, della Madonna (motivo chiaramente post-giottesco).

Non è sufficiente definire questo affresco come « giottesco-riminese », ma è bene notare che esso costituisce il brano più « padovano » fra quelli presenti nella chiesa di S. Francesco. Certamente posteriore al 1330-1340, poiché vi si nota una prevalenza grafica sul chiaroscuro, esso potrebbe essere opera di un pittore riminese non ignaro delle interpretazioni giottesce del « Maestro del coro degli Scrovegni ».

Accanto a questi, di cui abbiamo notato l'importanza in quanto testimonianza della penetrazione della scuola giottesco-riminese in Friuli, sulle pareti della chiesa francescana di Cividale risaltano altri affreschi medioevali che mostrano una componente culturale diversa: quella vitalesca. Essi infatti risalgono

([15]) F. Zuliani, *op. cit.*, p. 19.
([16]) F. Bologna, *Novità su Giotto,* Torino 1969, p. 77 (in nota).

alla seconda metà del XIV secolo, quando la pittura in Friuli era sotto l'influenza di vitale da Bologna che, nel 1348-1350, dipingeva nel duomo di Udine. Risentono più da vicino della maniera del maestro il lacerto sulla parete destra della navata, con una figura di « *Santa* » e il frammento di una « *Annunciazione* » sulla parete sinistra della cappella centrale. La *Santa* è ricoperta da una tunica che scende liscia, senza pieghe, a fasce orizzontali rosso mattone e verde acqua. Un lungo mantello giallo le copre le spalle ed è fermato, in mezzo allo scollo, da un medaglione rotondo. Le mani, in posizione parallela, ne sollevano i lembi facendoli ricadere in bianchi risvolti.

Dell'*Annunciazione* è visibile solo parte dell'angelo e del Cristo al centro, mentre manca del tutto la figura della Vergine. L'angelo recante il giglio è incorniciato da un'architettura gotica di una nettezza ancora giottesca, disegnata senza alcun problema di prospettiva o di rapporto con la figura. Il Redentore dall'aspetto giovanile con leggera barbetta bionda, siede rigido entro una mandorla dalla cornice iridescente, con il libro della legge sul grembo. E' questo un motivo iconografico molto diffuso in Friuli, come nel resto dell'intera Penisola, fin dalla pittura paleocristiana. Il Salvatore benedicente vi è raffigurato, se a mezza figura, entro un cerchio iridescente, se a figura intera, entro la mandorla e, di solito, assiso sull'arcobaleno. Che i due affreschi cividalesi siano opera di un pittore vitalesco lo si deduce facilmente osservando la tipologia dei volti, dall'ovale quasi perfetto, il taglio degli occhi, i risvolti delle tuniche, oltre al caratteristico aspetto giovanile del Cristo, tipico dei personaggi di Vitale e al lirismo sognante delle figure che risentono della poesia, dell'eleganza lineare e della signorilità dei profili care ai modi del Bolognese. Dello stesso repertorio è la morbidezza del colorire, certo meno brillante e di diversa intensità, ma appartenente alla radice tonale del Maestro. Un po' rigido è il Redentore benedicente, nel manto privo di drappeggio che contrasta con il chiaroscuro così dolcemente modellante del volto.

La nota vitalesca ritorna nello sguardo in tralice e in quel « raffinato e ambiguo sorriso » che è una delle particolarità morfologiche piuttosto esteriori diffuse, a detta del Coletti, « come

un ritornello in modesti e persino rustici affreschi friulani » ([17]).

Il Santangelo attribuisce i due lacerti in questione allo stesso maestro vitalesco che dipinse il coro del duomo di Spilimbergo e avvicina la figura dell'angelo alla maniera di Lorenzo Veneziano ([18]). Concordano con l'attribuzione a un maestro affine a Vitale anche il Piazzo ([19]) e il Mutinelli ([20]) che, per quanto riguarda la Santa della navata, tiene a far rilevare una componente senese attribuendola a un « ignoto tosco-emiliano ». Io penso che il senesismo presente in questa figura sia da far risalire alla mediazione di Tomaso da Modena: nella figura della *Santa* c'è una compostezza e una immobilità difficilmente riscontrabili in quelle, snodate, di Vitale e che si avvicina invece a certi brani pittorici di Tomaso. Le tenui tinte, lo sfumato del volto, il modo del colorire non sfibrato, come in Vitale, ma compatto e uniforme, racchiuso entro una sottilissima linea di contorno, richiamano, anche se in una versione più rozza, la S. Agnese della chiesa di S. Nicolò a Treviso. In entrambe è presente una certa ieraticità e un andamento aggraziato della linea.

Un ulteriore punto di contatto con Tomaso è il vestito a fascie orizzontali della Santa che si ritrova, oltre che a Treviso, anche nella chiesa di S. Floriano a Polcenigo, in S. Antonio abate a Versutta e persino nel Trentino con gli affreschi di S. Martino ad Arco. Il maestro modenese, del resto, risulta operante nella vicina città veneta dal 1349 al 1354 e non è improbabile che qualche sua opera, ora perduta, sia giunta in Friuli. Cercare di definire la cultura del pittore operante in S. Francesco, tenendone conto inoltre del tono provinciale, non è facile. Se è certo che un aspetto della sua arte è vitalesco, alcune caratteristiche del suo modo di esprimersi non sono altrettanto facilmente individuabili. Potrebbe trattarsi di un pittore di origine bolognese, posto tra Vitale e Tomaso, comunque diverso, ma non del tutto indipendente, dal cosidetto « Maestro dei padi-

([17]) L. Coletti, *I primitivi: i Padani,* Novara 1947, p. XXXVI.

([18]) A. Santangelo, *op. cit.,* p. 53.

([19]) U. Piazzo, *Sulla pittura in Friuli nel '300 e '400,* in « La Panarie », n. 49, p. 33.

glioni », e che certamente deve aver conosciuto l'opera di Vitale e dei suoi allievi nel duomo di Udine. Essi sono una testimonianza quindi di quel « ramo friulano della pittura bolognese » che dà origine, fra l'altro, agli affreschi della chiesetta di S. Giacomo a Venzone o a quella di S. Antonio abate a Udine e che rivela tanta vitalità da valicare le Alpi ed estendersi in Carinzia e nell'Austria inferiore ([21]). Si spiega così l'affinità di affreschi d'oltralpe, come quelli di S. Egidio a Zweinitz o della chiesa parrocchiale di Hermagor, con quelli friulani.

Lo stesso clima culturale sembra alla base della « *Madonna col Bambino* », affresco sulla parete destra della cappella centrale in cui il Santangelo ritiene si debba « riconoscere una mirabile opera di Maestro affine a Vitale da Bologna » ([22]). Esso presenta infatti figure di una grazia ben degna di Vitale, per i tipi, le movenze, le strutture dei corpi flessuosi e il chiaroscuro delicato. Le figure si stagliano contro il fondo rosso del baldacchino, il cui bordo ondeggiante appare evidente per il colore contrastante, mentre il disegno della stoffa è continuo, non seguendo l'andamento delle pieghe. La Madonna siede sopra un cuscino di un pallido verde smeraldo, avvolta in un manto giallo a risvolti bianchi. Il morbido giro del mantello lascia scoperta la veste grigia che forma, con il giallo spento del manto ed il verde della tunica del Bambino, la pacata armonia di colori tipica delle opere di Tomaso da Modena, e che si ritrova, in Friuli, negli affreschi di S. Orsola a Nojariis o in quelli di S. Antonio abate a Udine. Manca però in queste figure, ridotte quasi di profilo con i volti leggermente piegati, l'oggettivismo acuto proprio di Tomaso, mentre ritornano gli stilemi tipici di Vitale nei ritmi e nelle strutture che rendono il vitalismo di questo affresco molto affine a quello delle pitture della chiesa parrocchiale di Hermagor. Un'affinità di cultura ancora più stretta si può inoltre scoprire con altri affreschi simili sparsi

([20]) C. MUTINELLI, *op. cit.*, p. 535.
([21]) O. DEMUS, in « Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege » 1969, XXIII, Heft 3/4, p. 135, 136.
([22]) A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

nelle chiesette friulane: in S. Antonio abate ad Udine o in S. Gervasio a Nimis, ma soprattutto in S. Maria in Vineis a Strassoldo dove si trova una composizione impostata allo stesso modo, con particolari affinità morfologiche (la mano identica, l'aureola non più graffita, ma liscia e rifinita da un sottile profilo, il motivo dei bottoncini bianchi).

Caratteri assai vicini presenta anche la Madonna col Bambino che si trovava sulla parete di facciata e che ora ne è stata staccata per il restauro. Anche il Santangelo la ricorda per avvicinarla stilisticamente alla parte superiore dell'affresco della « Consacrazione » nel duomo di Venzone ([23]). E' chiaro il carattere bolognese dell'opera, di una grazia e soavità quasi vitalesche, eppure la maggiore intimità e naturalezza del rapporto fra Madre e Figlio denotano sostanziose reminiscenze dei moduli tomaseschi. Dall'analisi stilistica di questi affreschi appare dunque evidente come tutti abbiano « tratto dal Bolognese i succhi essenziali della loro poetica e li abbiano poi corroborati con innesti trevigiani » ([24]). Perciò essi sono collocabili soltanto nella seconda metà del '300 quando si possono spiegare queste influenze con l'attività dei due maestri, rispettivamente a Udine e a Treviso.

Operavano ancora nella regione i seguaci dei bolognesi, quando altri artisti, di diversa origine, imponevano la loro scuola nell'Italia settentrionale. Anche il Friuli guarderà ora direttamente al Veneto e specialmente a Padova. Caratteri veneti si cominciano a vedere, pur sovrapposti ad elementi di cultura vitalesca o tomasesca, nella grande composizione in alto, sulla parete est della navata, la quale appare molto deperita a causa di ampie macchie di muffa e di umido da cui, a stento si distinguono poche figure. Le tinte usate sono diverse da quelle degli affreschi di scuola emiliana: più vivaci e pastose, esse creano accentuati contrasti, validi ad imprimere movimento e volume alle figure. Il gioco cromatico, perse le morbide tonalità

([23]) A. SANTANGELO, *op. cit.*, p. 53.

([24]) A. RIZZI, *L'opera di Vitale da Bologna ed altri affreschi nel duomo di Udine*, in « Mostre di Crocefissi e Pietà medioevali in Friuli », Udine 1958, p. 118.

bolognesi, doveva vivificare la scena. I viola sono più vibranti, i verdi assumono, nella varietà dei toni, maggiore luminosità. Il vigore della figura del sacerdote pare sottolineato dalla barba canuta, disegnata con morbide, sottili pennellate, una accostata all'altra, con una precisione quasi miniaturistica. Meno felice appare l'espressione del Bambino (fig. 19), così poco infantile, mentre è aggraziato il gesto della mano che solleva la veste. Non c'è più fissità negli sguardi, ma attiva partecipazione a ciò che sta accadendo. Anche lo sfumato dei volti si è appesantito per combinazioni cromatiche più stridenti, e per l'uso di forti lumeggiature; tuttavia l'effetto è lungi dall'essere negativo. Il soggetto sembra essere la « *Disputa nel Tempio* », in una versione molto popolaresca del tema. Il pittore si rivela un vivacissimo narratore, al corrente, sembrerebbe, della tradizione miniatoria bolognese ed in particolare dello spirito dei seguaci di Vitale a Mezzaratta, Jacopo e Simone, che in quella tradizione riconoscono la loro origine comune. I volti infatti, pur non raggiungendo la forte resa psicologica tomasesca, risentono del realismo bolognese: quello stesso che sta alla base della più matura formazione di Francesco Traini. Ma anche il fare di Guariento traspare in questo affresco. Le figure infatti sono atteggiate con una plasticità risentita, i tratti fisionomici sono nervosamente individuati per mezzo di intense lumeggiature come nelle figure del maestro padovano. Come quest'ultimo, anche il pittore cividalese cerca di caratterizzare la mimica di ciascun personaggio che prende parte all'azione, accompagnandola con una non meno espressiva partecipazione delle mani. Molto vicini sono infatti i tipi e i personaggi a quelli guarienteschi degli Eremitani a Padova. Essi sono quindi probabile opera di un pittore operante nella seconda metà del '300 in quanto risentono di influenze non altrimenti avvertibili prima; è questo un periodo molto fecondo per l'arte padovana che vanta, oltre a Guariento, Giusto de' Menabuoi e Altichiero, che influenzerà notevolmente i successivi sviluppi della cultura pittorica veneta. Caratteri veneti più evidenti si notano nei due brani di affresco sulla parete destra del presbiterio, raffiguranti rispettivamente l'*Annunciazione* (tav. XIII, fig. 6) e l'*Adorazione*

Fig. 3. Cividale, S. Francesco - *S. Benedetto davanti a Totila.*

Fig. 5. Cividale, S. Francesco - *Crocifissione.*

Fig. 4. Cividale, S. Francesco - *Crocifissione.*

Fig. 6. Cividale, S. Francesco - *Annunciazione.*

chieriana » ([25]). La diretta influenza del pittore veronese nell'affresco cividalese si nota ancora nel particolare del cavallo e nello sfondo roccioso di un verde tenero, ritrovabili entrambi nell' *Epifania* di Altichiero. Dal punto di vista del valore artistico i due brani ora considerati non dicono molto, dato il loro carattere fortemente provinciale, ma essi hanno una loro importanza nella storia dell'arte del Friuli, in quanto testimonianza della diffusione del filone altichieresco in questa regione, sul finire del '300 e sui primi del '400.

Ancora decisamente veneta si rivela la cultura di un affresco sulla parete di facciata, alla sinistra di chi entra (ora staccato per il restauro) composto di quattro quadri raffiguranti, dall'alto in basso: una *Teoria di Santi*, una *Fuga in Egitto*, un *Trionfo della Morte*, e una *Strage degli innocenti*. Il carattere gotico delle figure, unito ad un colorismo più accentuato, potrebbe indicare una datazione abbastanza tarda: verso il '400. Anche l'analisi dei caratteri stilistici e morfologici sembrano portare a questa conclusione: le figure dei quattro Santi in alto sono modellate con una tensione gotica vicina a quelle di Lorenzo Veneziano e del Guariento. Anche qui infatti è presente il modulo delle proporzioni elegante e allungato, dalla testa piccola proprio dei due Maestri, oltre ad un certo arcaismo bizantineggiante che si trova, pur con soluzioni diverse, alla base della cultura di entrambi. Tuttavia la struttura formale delle figure ha una espressività più risentita e robusta, modellata con una energia più intensa: segno che la lezione di Giotto da un lato e dei maestri bolognesi dall'altro, non sono rimaste senza frutto. Il movimento complicato delle pieghe, con i bordi messi in evidenza dalla diversa tonalità dei profili, fa sì che questa composizione ci appaia come la più nuova ed ardita della chiesa, per l'esasperazione con la quale sembra realizzarsi il processo di una forma plastica gotica. Nuova è anche la decorazione della veste della prima Santa a sinistra, che si ritrova in forme assai simili in Lorenzo Veneziano. Le due scene a

([25]) L. Coletti, *op. cit.*, p. XLIV.

destra mostrano chiare tracce di un influsso altichieresco. La *Fuga in Egitto*, pur nella minore dilatazione spaziale, mostra una stretta parentela con quella del maestro veronese, nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova. Anche la somiglianza, piuttosto esteriore, del berretto di S. Giuseppe, potrebbe essere un indizio della cultura veneta di questo affresco, ma soprattutto architetture come quelle che appaiono sullo sfondo, non potrebbero essere comprese senza quel modello. Anche la scuola veneta-padovana ha lasciato le sue tracce sulle pareti della chiesa francescana di Cividale, quella scuola che, sul finire del secolo, dovette aver avuto gran peso sulla evoluzione della pittura dell'Italia settentrionale, diffondendosi anche nei paesi d'oltralpe. Si può ben dire quindi che la chiesa di S. Francesco a Cividale vede scorrere sulle sue pareti le esperienze pittoriche più significative della cultura di un intero secolo, dandoci così una conferma dei rapporti più o meno attivi allora esistenti fra il Friuli ed il resto dell'Italia centro-settentrionale, oltre che fra il Friuli e i paesi d'oltralpe.

Loreta Mantovani De Sabbata

IL PITTORE GIOVANNI BATTISTA GRASSI INFORMATORE DEL VASARI

Le *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* stese dall'aretino Giorgio Vasari costituiscono, come è noto, oltre che l'opera più vasta e più matura della storiografia artistica del Cinquecento, il primo valido lavoro di organica storicizzazione dell'arte.

Prima del Vasari, scritti di tal genere erano stati stesi da Plinio il Vecchio ([1]), Lorenzo Ghiberti ([2]), Antonio Billi ([3]), Marcantonio Michiel ([4]): tentativi spesso più che validi, per quanto disorganici e limitati per tempi e luoghi. Il Ghiberti, ad esempio, trattò solamente degli artisti fiorentini, il Michiel prese invece in esame i soli pittori veneti, così da diventare addirittura « fonte primaria per l'arte veneziana del primo Cinquecento » ([5]).

Per il suo monumentale lavoro, che venne pubblicato dapprima nel 1550 presso lo stampatore fiorentino Lorenzo Torrentino ed in seguito, in edizione largamente arricchita da nuove biografie meglio documentate, nel 1568 presso i Giunti di Firenze ([6]), il Vasari si servì, oltre che di fonti edite o

([1]) *Naturalis Historia,* libri dal XXXI al XXXVI.

([2]) *Commentarii,* metà del XV secolo.

([3]) *Libro di Antonio Billi* (c. 1480-1530). Non si sa se il Billi sia stato l'autore o il possessore del libro (cfr. C. De Fabriczy, *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze,* in «Archivio Storico Italiano», 1891, pp. 299-328).

([4]) *Notizie,* ms. edito da J. Morelli.

([5]) D. Gioseffi, *Vasari,* Dispense universitarie dattiloscr., Trieste a.a. 1968-1969, p. 9.

([6]) L'edizione del 1550, superata da quella del 1568, venne ristampata raramente. La più recente ristampa completa è quella curata da C. Ricci (Firenze, 1927). Tra le numerose ristampe attualmente in commercio della fortunata edizione del 1568, ricordiamo l'edizione a cura di C.L. Ragghianti (Milano, Rizzoli, 1942-1950) e quella a cura di P. Della Pergola-L. Grassi-G. Previtali (Milano, Club del Libro, 1962 segg.; Novara, De Agostini, 1965 segg.). Tuttora indispensabile, per la bontà delle note, l'edizione curata da G. Milanesi, in nove volumi (Firenze, Sansoni, 1878-1885; ristampa, 1906; ristampa anastatica, con presentazione di P. Barocchi, 1973).

manoscritte e di personali sopralluoghi, di una nutrita schiera di informatori, cosa d'altra parte più che logica per un'opera di tali dimensioni.

Si sa che, tra gli altri, gli fornirono notizie ed aiuto Fra' Marco de' Medici, Danese Cattaneo, Lamberto Lombardo, Francesco da Sangallo, Francesco Sanese, Andrea Palladio, Agnolo Bronzino, Domenico Beccafumi ed un nipote del Ghiberti.

Agli artisti friulani Giorgio Vasari dedicò, nell'edizione del 1568, due *Vite:* la *Vita di Giovanni da Udine pittore,* artista appena ricordato nell'edizione torrentiniana tra i discepoli di Raffaello ([7]) e la *Vita di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone e d'altri pittori del Friuli* ([8]).

In quest'ultima, parlando del *Ritratto di Raffaello Grassi,* eseguito da Sebastiano Florigerio ([9]), ebbe modo di ricordare che tale dipinto si riferiva al padre di « messer Giambattista Grassi pittore et architettore eccellente, dalla cortesia et amorevolezza del quale avemo avuto molti particolari avisi delle cose che scriviamo del Friuli » ([10]).

Questa frase, con la quale viene immortalato uno dei più interessanti tra gli artisti minori del Cinquecento friulano, pare di per sè stessa limitare la portata dell'aiuto che il Grassi offrì al Vasari, anche se molta parte della critica ha preferito ritenere che al Grassi il Vasari sia stato debitore di tutte le notizie riguardanti i pittori friulani ([11]).

([7]) Cfr. l'ed. a cura di C. Ricci, cit., vol. III, p. 110: « Giovanni da Udine... il quale per contrafare animali è unico et solo ».

([8]) Già apparsa, in forma succinta e limitata alle opere non friulane del Pordenone, nell'edizione torrentiniana (cfr. ed a. cura di C. Ricci, cit., vol. IV, pp. 236-241).

([9]) Il ritratto di Raffaello Grassi si trova ora agli Uffizi, dov'è pervenuto nel 1794 con l'attribuzione a Tiziano, in seguito mutata in Palma il Vecchio. Riconosciuto ed identificato con l'opera del Florigerio citata dal Vasari da G. Gamba (*Nuove attribuzioni di ritratti,* in « Bollettino d'arte del M.P.I. », nov. 1924, p. 196. Cfr. anche G.B. Cavalcaselle, *La pittura friulana del Rinascimento* (a cura di G. Bergamini), Vicenza, 1973, p. 147).

([10]) Cfr. ed. a cura di P. Della Pergola-L. Grassi-G. Previtali, cit., pp. 377-378.

([11]) Così, ad esempio, G. de Renaldis, *Della Pittura Friulana. Saggio Storico,* Udine 1798, p. 52; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (ed. del 1809 a cura di M. Capucci), Firenze 1970, vol. II, p. 60; L. Planiscig, *La mostra fotografica del Friuli orientale,* in

In realtà non è ben certo nemmeno che il Vasari abbia conosciuto personalmente il Grassi. Della loro collaborazione, infatti, non si conserva che una sola memoria documentaria; ed è la lettera del 15 dicembre 1563 nella quale Cosimo Bartoli, da Venezia, così riferisce al Vasari: « Io non manco di sollecitare lo schizzo (notizie) del Pordenone et lo harò, quando Dio vorrà » ([12]). Dal che si deduce, anche troppo facilmente, che non direttamente il Vasari interpellò il Grassi, ma attraverso il Bartoli ([13]). Se ne deduce anche che le notizie sul Pordenone, pubblicate già nell'edizione del 1550 e relative alle opere eseguite fuori dal Friuli (Mantova, Piacenza, Venezia, Cremona), gli erano pervenute da altra fonte ([14]).

Per quanto riguarda poi la *Vita* di Giovanni da Udine, pare doversi escludere la collaborazione del Grassi. Il Vasari conosceva direttamente il Ricamatore ed ebbe modo di dirlo più volte, non sottacendo neppure il fatto di aver intercesso per lui e per il figlio Giuseppe presso due papi, Giulio III e Pio IV, nel 1550 e nel 1559-60 ([15]). E' possibile dunque che molte notizie sul Ricamatore siano state dal Vasari acquisite di prima mano, direttamente presso l'artista (che però tacque della sua professione di architetto

« Forum Iulii », anno II, n. 11, gennaio 1911, p. 332; WGT., *Grassi Giovanni Battista,* in: U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildender Kunstler,* Lipsia 1921, vol. XIV, p. 537; L. GRASSI, *Monografia per le nozze d'oro Olinto Cossio - Luigia Grassi,* Udine 1935, p. 17; G. GALETTI-E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana,* Milano 1950, vol. I, p. 1201; L. GRASSI, *Note* alle « Vite » del Vasari, ed. Club del Libro, cit., vol. IV, p. 369.

La frase del Vasari è stata peraltro rettamente interpretata, tra gli altri, da F. DI MANIAGO (*Storia delle belle arti friulane,* Venezia 1819, p. 77) e da G.B. CAVALCASELLE (*op. cit.,* p. 104).

([12]) K. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari dal 1563 al 1565* (ed. italiana a cura di A. Del Vita), Arezzo 1941, p. 29.

([13]) Lo stesso Bartoli, intorno al 1564, aveva fornito al Vasari numerose notizie sul Tiziano (cfr. D. GIOSEFFI, *Tiziano,* Bergamo 1959, p. 12).

([14]) Ciò può essere suffragato dal fatto che, sempre nell'edizione del 1550, viene nominato anche Pomponio Amalteo, relativamente a non meglio specificati lavori eseguiti a Venezia: « Rimase suo creato Pomponio da S. Vito del Frioli, il quale ha lavorato in Vinegia et lavora tuttavia » (G. Vasari, ed. 1550 a cura di C. RICCI, cit., vol. IV, p. 241).

([15]) Da Papa Giulio III Giuseppe fu creato canonico, titolo che gli fu tolto, per cattiva condotta, nel 1557.

e di ogni lavoro eseguito in patria): molte sue opere, probabilmente, vide di persona, come risulta da documenti ([16]).

Non disse, Giovanni da Udine, di essere stato allievo di Giovanni Martini ([17]), preferendo vantare un alunnato (per altro non documentato) presso Giorgione, ciò che venne puntualmente riportato dal Vasari ([18]).

Pare dunque doversi concludere che il Grassi fornì all'aretino, oltre alle notizie delle opere che il Pordenone eseguì in Friuli, quelle riguardanti i seguenti altri pittori friulani: Giovanni Martini, Pellegrino da S. Daniele, Giovanni Greco, Luca Monverde, Sebastiano Florigerio, Francesco e Antonio Floreani, Genesio Liberale e Pomponio Amalteo ([19]). A lui vanno pertanto riferiti i giudizi che, « tradotti » nel linguaggio vasariano, sarebbero poi comparsi nelle *Vite* a proposito dei succitati artisti; tali giudizi, oltreché illuminanti sulla figura del Grassi critico d'arte, aprono spesso interessanti squarci sulla vita udinese del tempo.

Non vengono ricordati, e ciò stupisce relativamente, i maggiori pittori quattrocenteschi del Friuli: non Andrea Bellunello, non Domenico da Tolmezzo, non Gianfrancesco da Tolmezzo né, ovviamente, i minori Pietro Fuluto e Pietro da S. Vito. La loro poetica, improntata per lo più ad un mantegnismo rivissuto in chiave rustica, era alla metà del secolo XVI largamente superata, né tali artisti, ad eccezione di Domenico da Tolmezzo, autore anche di una tavola allora allogata nel Duomo di Udine ([20]), avevano operato nei centri maggiori, gli unici che il Grassi mostri di conoscere.

Una riprova della scarsa simpatia che costui nutriva verso la pittura di sapore ancora quattrocentesco è data dal giudizio

([16]) C. Frey, *Il carteggio di Giorgio Vasari,* Monaco 1923, p. 31; A. Del Vita, *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari,* Arezzo 1938, p. 23.

([17]) L'8 luglio 1502 il pittore Giovanni q. Martino promette di insegnare l'arte pittorica al giovane Giovanni di M.º Francesco del Ricamatore di Udine per quattro anni e mezzo (V. Joppi, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli,* Venezia 1892, p. 9).

([18]) G. Vasari, *op. cit.,* ed. Club del Libro, cit., vol. VI, p. 395.

([19]) Non dovette, il Grassi, parlare di sè, perché in tal caso senza dubbio il Vasari avrebbe almeno nominato le opere da lui eseguite.

([20]) *Madonna con Bambino e Santi,* 1479, ora al Museo Civico di Udine.

riportato dal Vasari intorno alla poetica di Giovanni Martini: « imitò sempre la maniera del Bellini, la quale era crudetta, tagliente e secca tanto, che non potè mai addolcirla, né far morbida, per pulito e diligente che fusse... il colorito di tutte l'opere sue fu sempre crudo e spiacevole » ([21]).

« Di maggior eccellenza nella pittura » ([22]) fu Pellegrino da S. Daniele, pittore che il Grassi dovette conoscere di persona e che considerò discepolo del Bellini, la qual cosa viene solitamente negata dalla critica. Tuttavia, a mio avviso, data l'attendibilità del quasi contemporaneo Grassi, è conveniente rivedere tale posizione; ché certo Pellegrino dovette apprendere l'arte in Venezia, anche se forse non proprio alla bottega di Giovanni Bellini ([23]). Della stima che il Grassi nutrì per Pellegrino, abbiamo chiari accenni nel Vasari: il primo è dato dalla creazione della « leggenda » (che dura tuttora) secondo cui il Bellini avrebbe cambiato in Pellegrino l'originario nome di Martino « facendo giudizio... che dovesse riuscire quello che poi fu, nell'arte veramente raro » ([24]); il secondo dall'aver elevato all'iperbolica cifra di più di mille ducati il prezzo degli affreschi della chiesa di S. Antonio abate a

([21]) G. VASARI, *op. cit.*, ed. Club del Libro, cit., vol. IV, p. 374. Nella realtà, il Martini, anche se guardò al Bellini, fu discepolo dichiarato di Alvise Vivarini. Cfr. A. BERGAMINI PONTA, *Giovanni Martini pittore,* Udine 1970, pp. 11, 12, 20, 21.

([22]) G. VASARI, *op. cit.*, ed. Club del Libro, cit., vol. IV, p. 374.

([23]) Nella sua prima giovinezza Pellegrino fu alla bottega di Antonio da Firenze e in seguito a quella di Domenico da Tolmezzo (cfr. V. JOPPI, *Contributo secondo alla storia dell'arte nel Friuli,* Venezia 1890, p. 26).

([24]) Varie supposizioni sono state fatte intorno all'origine del nome *Pellegrino* con il quale il pittore (in realtà Martino di Battista Schiavone e pertanto spesso ricordato come Martino da Udine) viene ufficialmente chiamato per la prima volta in un documento del 1487. Con il VASARI, anche F. DI MANIAGO (*op. cit.,* II ed., Udine 1823, p. 40), L. LANZI, (*op. cit.*, p. 32), E. HARTZEN (*Martino da Udine,* in « Deutsches Kunstblatt », 1853: cons. dattiloscritto in folio presso la Bibl. Com. di Udine, f. 1) ritengono che il soprannome gli sia stato dato dal Bellini per indicare la rarità (peregrino = raro) del suo ingegno. Per G. MORELLI (*pseudonimo* J. LERMOLIEFF, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* Bologna 1886, pp. 25-26) il nome sarebbe dovuto al fatto che l'artista era considerato « straniero » in Udine. Per V. JOPPI (*Contributo secondo,* cit., p. 11) e C. MUTINELLI (*Pellegrino da S. Daniele,* estratto da « Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Udine, 1948-51, serie VI, vol. IX », Udine, 1952, p. 247), Martino si sarebbe guadagnato il soprannome di Pellegrino in conseguenza dei suoi frequenti pellegrinaggi.

S. Daniele del Friuli [25]; il terzo dal ricco numero di allievi a lui attribuiti: e cioè Giovanni Greco, Luca Monverde [26], Sebastiano Florigerio, Francesco e Antonio Floreani e Genesio Liberale, pittori che, eccetto forse il Greco e il Monverde, stilisticamente dipendono soprattutto da Giovanni Antonio Pordenone, la cui poetica mostrano di tener sempre ben presente.

Risponde d'altra parte al vero il fatto che sia il Greco, sia il Monverde che il Florigerio, abbiano avuto documentati contatti con Pellegrino, ciò che ha portato la maggior parte della critica moderna a ridimensionare il corpus delle opere del Pellegrino a favore soprattutto di Sebastiano Florigerio. A quest'ultimo viene attribuita (ma secondo me a torto, come ho già avuto modo di affermare) [27] la miglior parte delle pitture che pure i documenti assegnano al maestro; né certamente la frase riportata dal Vasari, a proposito dei rapporti Pellegrino-allievi, aiuta a risolvere la dibattuta questione [28].

E' interessante inoltre notare come il Vasari ignori, tra gli altri, il nome di Bernardino Blaceo, artista udinese di un certo valore, e di qualche fama, contemporaneo del Grassi. La spiegazione potrebbe venire dal fatto che nel concorso del 1551, indetto dalla Fraternita di S. Lucia dell'omonima chiesa di Udine per la pittura di una pala da porsi sull'altar maggiore, concorso cui parteciparono Bernardino Blaceo, Pomponio Amalteo, Francesco Floreani e Giovanni Battista Grassi, risultò vincitore per l'appunto il Blaceo [29]. Molto probabilmente il Grassi mal digerì

[25] Il lavoro venne stimato tra i 700 ed i 750 ducati (G. Bergamini, *Note* a G.B. Cavalcaselle, cit., p. 134).

[26] A proposito del Monverde c'è da rilevare che proprio nel Vasari si trova quel giudizio di eccellenza che sarà poi ripreso da tutta la critica seguente. Parlando della pala (tuttora esistente) in S. Maria delle Grazie in Udine, il Vasari infatti così si esprime: « ...sono due figure per parte, tanto belle, che ne dimostrano che se più lungamente fusse vivuto sarebbe stato eccellentissimo » (ed. Club del Libro, cit., vol. IV, p. 376).

[27] G. Bergamini, *Note* a G.B. Cavalcaselle, cit., p. 134.

[28] « Gl'allievi di costui [Pellegrino] che furono molti e de' quali si servì pur assai ristorandogli largamente... » (G. Vasari, *op. cit.*, ed. Club del Libro, cit., vol. IV, p. 376).

[29] F. di Maniago, *op. cit.*, pp. 214-215, doc. XXVII. L'opera si trova ora al Museo Civico di Padova (G.B. Cavalcaselle, *op. cit.*, pp. 289-290).

la sconfitta della quale si vendicò quando, in seguito, fornì al Vasari i nomi dei pittori friulani.

Che il Grassi fosse mal disposto a perdere, d'altra parte, è dimostrato da un significativo episodio: quando nel 1555 si stabilì di dipingere la cantoria dell'organo del Duomo di Udine e si diffuse la voce che il lavoro sarebbe stato affidato ad un pittore forestiero (nel 1553 già l'Amalteo era stato incaricato di dipingere le portelle), Francesco Floreani e Giovanni Battista Grassi presentarono alla Convocazione una supplica (27-3-1556) chiedendo che fosse loro dato l'incarico, perché non solo essi sarebbero stati in grado di dipingere « in tal modo, che sarà lodata, da giodiciosi... », ma anche perché « ciascuna legge obbliga i magistrati et ufficiali di qualunque bene regolata città favorire più gli originari de l'una et de l'altra conditione, che estranei et forestieri nelle loro scientie et arti; quando non solamente vi è parità, ma anche qualche poca differenza » ([30]). Bastò questo perché la Convocazione affidasse al Floreani ed al Grassi il lavoro, « al solo patto che non pretendessero di più di quello che era stato dato al Pordenone per il corrispondente lavoro fatto all'organo vecchio » ([31]).

Altre omissioni di un certo peso sono quelle riguardanti Giacomo Secante, che nel 1560 aveva già eseguito dipinti di rilievo in Udine e dintorni ([32]) e, soprattutto, di Giovanni Maria Zaffoni detto il Calderari, che senza dubbio deve essere ritenuto uno dei più validi (ed attivi) seguaci del Pordenone. Operò tuttavia costui nella destra Tagliamento, zona che il Grassi mostra di conoscere scarsamente.

Stupisce, invece, l'inclusione di due artisti che non hanno alcun peso nella storia della cultura friulana: Giovanni Greco, che eseguì la cornice lignea per l'ancona di Pellegrino da San Daniele in S. Maria dei Battuti a Cividale e dipinse il refettorio dei Serviti annesso alla chiesa di S. Maria delle Grazie

([30]) G. VALE, *Contributo alla storia dell'organo in Friuli,* in « Note d'Archivio per la Storia Musicale », 1927, anno IV, nn. 1-4, p. 36.

([31]) G. VALE, *ibidem.*

([32]) G. BERGAMINI, *Note* a G.B. CAVALCASELLE, cit., p. 154.

in Udine (opere tutte perdute) e Genesio Liberale, goriziano « al servizio di Ferdinando arciduca d'Austria in bonissimo grado, e meritamente, per essere ottimo pittore » ([33]), del quale rimangono incisioni per due edizioni del *Dioscoride* del Mattioli e circa duecento disegni d'animali ([34]), ma di cui si ignorano opere di grandi dimensioni.

La conclusione più ovvia è che il Grassi fornì al Vasari non solo il nome di coloro che in Friuli venivano considerati veri maestri, ma anche di chi gli era amico: non altrimenti, infatti, potrebbe essere giustificato l'alto elogio delle opere dei fratelli Antonio e Francesco Floreani, artisti cui fu legato da vincoli di amicizia e di interesse.

Nello scritto vasariano riguardante i nostri artisti (fatta eccezione per Giovanni da Udine che, come discepolo di Raffaello, trova posto in un'altra *Vita,* tutta a lui dedicata), la parte maggiore spetta ovviamente (e giustamente) a Giovanni Antonio da Pordenone che il Vasari chiama erroneamente Licinio, instaurando in tal modo una tradizione che ancor oggi in qualche misura perdura e che porta talora a confondere le opere del Pordenone con quelle del bergamasco Bernardino Licinio.

Per il maggiore dei pittori friulani, tuttavia, l'apporto di notizie fornite dal Grassi è stato di scarso peso. Molte ne aveva infatti già raccolto il Vasari per l'edizione del 1550: notizie per altro riguardanti le opere del Pordenone esistenti fuori dal Friuli, a Mantova, Piacenza, Venezia, Genova, Ferrara.

Quando però, nel 1562, Cosimo I de' Medici nominò suo agente in Venezia il letterato ed amico del Vasari Cosimo Bartoli ([35]), il biografo aretino dovette incaricarlo di raccogliere notizie locali su Tiziano, Pordenone e probabilmente altri artisti veneti.

Per quanto riguarda le opere del Tiziano, il Bartoli prov-

([33]) G. VASARI, *op. cit.,* ed. Club del Libro, cit., vol. IV, p. 378.

([34]) G. CORONINI CRONBERG, *Giorgio Liberale e i suoi fratelli,* in « Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi », Venezia, s.d.

([35]) Cfr. R. CANTAGALLI-N. DE BLASI, *Bartoli Cosimo,* in « Dizionario Biografico degli Italiani », Roma 1964, vol. VI, pp. 561-563.

vide personalmente ed egualmente fece per quelle del Pordenone a Venezia. Per i dipinti, invece, del Pordenone in Friuli, nonché per i nomi e le opere di altri artisti friulani, si rivolse a sua volta a Giovanni Battista Grassi, il quale per la verità non si adoperò molto in ricerche a livello regionale, se è vero che ricordò le sole opere di Udine (in S. Pietro Martire, nel Duomo e in Palazzo Tinghi) e di Spilimbergo (Duomo), dimenticando i pur numerosi cicli d'affreschi e dipinti su tela sparsi nella regione, compresi quelli esistenti in Pordenone.

Ciò fece anche per Pomponio Amalteo (vivente mentre scriveva il Grassi) che chiude la fila dei pittori friulani ricordati dal Vasari ([36]) e che, se pur trattato con generosità, vede il catalogo delle sue opere limitato ai dipinti di Udine (Duomo, chiesa di S. Francesco, Refettorio del Convento della Vigna) e S. Vito al Tagliamento (chiesa di S. Maria dei Battuti).

A questo punto, la consistenza della collaborazione fornita dall'artista friulano alla stesura della *Vita di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone e d'altri pittori del Friuli,* dovrebbe essere, a mio avviso, sufficientemente chiara e tale da non permettere, in futuro, di aderire alla tesi di chi, come accennavo all'inizio, ritenne che tutto il passo vasariano fosse dovuto al Grassi. Non è facile, invece, comprendere perché proprio a Giovanni Battista Grassi, di cui non rimangono notizie di opere eseguite fuori dal Friuli e che nella stessa sua patria non era certo la figura più significativa nel campo della pittura, siano state dal Bartoli richieste le notizie relative agli artisti friulani.

Si potrebbe pensare ad una qualche posizione « politica » del padre Raffaello, che sappiamo essere stato decano soprintendente alla molitura del circondario di Cervignano ([37]), ma in mancanza di una sicura documentazione è forse preferibile non avanzare ipotesi azzardate.

E' inoltre ancora tutta da chiarire la figura stessa del pittore Giovanni Battista Grassi, dal Vasari definito anche archi-

([36]) Un cenno c'è già nell'edizione del 1550 (a cura di C. Ricci, cit., vol. IV, p. 241) relativamente a non precisati lavori eseguiti a Venezia.

([37]) L. Grassi, *Monografia etc.*, cit., p. 15.

tetto benché di tale attività non resti memoria ([38]): le clamorose sviste di G.B. Cavalcaselle che gli attribuì tre tele di Palma il Vecchio ([39]) o quelle di B. Berenson che gliene attribuì due di Giovanni Martini ([40]), stanno da sole a significare quanto la personalità dell'artista abbisogni di una giusta e attenta revisione.

Giovanni Battista Grassi nacque in Udine intorno al 1525 ([41]) e della prima formazione, di suoi maestri friulani o di possibili viaggi fuori dalla regione niente si sa, poiché il primo documento che lo riguarda lo vede già pittore di una pala d'altare per la chiesa di S. Cristoforo in Udine, stimata da Giovanni Ricamatore nel 1547 ([42]).

Dalla stessa chiesa viene incaricato, nel 1549, di dipingere altre due pale, una con la figura di San Giovanni e l'altra con quella di Sant'Anna: opere che compie nell'anno successivo e che vengono stimate da Francesco Floreani ([43]). Nel 1551 partecipa, come già si è detto, al concorso per la pala d'altare della

([38]) F. ALTAN DI SALVAROLO (*Del vario stato della pittura in Friuli*, Venezia 1772, p. 23) e G. DE RENALDIS (*op. cit.*, p. 54) gli attribuiscono « la bella facciata della chiesa di S. Giacomo » che sappiamo, però, essere stata eseguita da Bernardino da Morcote, come già il DI MANIAGO faceva rilevare (*op. cit.*, pp. 78, 107 e 269, doc. CXIX). Parla, l'ALTAN, anche di « altre fabbriche di assai buona maniera, che adornano questa bella città », ma non chiarisce di quali monumenti si tratti. Per restare nel tema, converrà anche riferire che L. GRASSI (*Monografia etc.*, cit., p. 16) attribuisce a Giovanni Battista la costruzione della casa ex Sabadini in via Mercatovecchio sulla facciata della quale restano ancora tracce di affreschi del Grassi.

([39]) *Concerto campestre* (Ardencraig, Scozia, coll. Lady Colum Crichton - Stuart); *Testa di Pompeo presentata a Cesare* (Puckle Hill, Kent, coll. Lord Darnley); *Trionfo di Cesare* (Coral Gables, Florida, E. Lowe Art Gallery). Cfr. G.B. CAVALCASELLE, *op. cit.*, pp. 106, 107, 148; G. MARIACHER, *Palma il Vecchio*, Milano 1968, pp. 46-47; G.B. CAVALCASELLE, *Disegni da antichi maestri* (catalogo della Mostra a cura di L. Moretti), Vicenza 1973, pp. 109-110.

([40]) *Madonna con Bambino* (Alexander City, Alexander City Public Library), firmata: « Ioanes. B/atista . d/e Vtino/p. »; *Madonna con Bambino* (Bayonne, Museo), firmata: « Joh(anne)s Bap(tist)a de Vtino p./ discip(u)l(u)s Alov(i)sii/ vivarinj ». Cfr. A. BERGAMINI PONTA, *op. cit.*, pp. 16-17, 20-21.

([41]) In uno dei primi documenti conosciuti, datato 1549 e relativo a due pale per la chiesa di S. Cristoforo in Udine, viene infatti denominato « providum iuvenem ». Del tutto inaccettabile la data 1498 proposta da L. GRASSI (*Monografia etc.*, cit., p. 16).

([42]) F. DI MANIAGO, *op. cit.*, II ed., Udine 1823, p. 358. L'opera è dispersa.

([43]) V. JOPPI, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli*, Venezia 1894, p. 34; F. DI MANIAGO, *op. cit.*, II ed., cit., p. 302; F. PAOLITTI, *La chiesa parrocchiale di San Cristoforo M. di Udine e le sue Confraternite*, Udine 1907, p. 13.

chiesa di S. Lucia in Udine ([44]) e nello stesso anno ottiene di essere nominato tutore dei suoi fratelli. Lo ritroviamo in seguito impegnato in lavori per la chiesa di S. Pietro a Maiano: dei 273 ducati pagatigli, il pittore dovette « donarne » alla chiesa 23 e dei 250 restanti ben 85 gli furono tolti come già avuti: ciò che indusse il pittore a protestare anche, e soprattutto, perché i restanti 165 gli furono elargiti in rate annuali di 13 ducati. La questione, come risulta dai documenti, si trascinò anche per gli anni 1552-1554 ([45]) ed è un peccato che tali pitture, che vennero stimate da Bernardino Blaceo, non ci siano rimaste, giacché doveva trattarsi di un vero e proprio complesso monumentale: l'intero coro della chiesa era stato da lui decorato « cum pictura, et rallievo, ac inauratura, una cum pictura etiam inaurata ad valvas Ecclesiae predictae » ([46]). Sarebbe stato questo, senza dubbio, un precedente utile per comprendere attraverso quale iter pittorico il Grassi sia pervenuto ai risultati che ci mostrano le figure, oggi purtroppo sbiadite, della facciata di casa ex Sabatini in via Mercatovecchio a Udine, figure che, databili come sono al 1554 ([47]), costituiscono in senso cronologico la prima opera ancora esistente dell'artista.

Nel 1556, come s'è visto, Grassi, assieme al Floreani, presenta una supplica perché venga loro affidata la pittura del parapetto dell'organo del Duomo di Udine; per i due anni seguenti en-

([44]) Cfr. nota 29.

([45]) V. JOPPI, *Contributo quarto,* cit., p. 34; G. BAMPO, *Contributo quinto alla storia dell'arte in Friuli,* Udine 1960, pp. 173-176; G.B. CAVALCASELLE, *op. cit.,* p. 163.

([46]) G. BAMPO, *op. cit.*, pp. 174-175. La chiesa primitiva fu distrutta nella seconda metà del Settecento per lasciar posto alla nuova costruzione eseguita tra il 1768 ed il 1780 da Domenico Schiavi (cfr. A. BENUSSI GIAIOTTO, *Domenico Schiavi,* in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura « A. Palladio », vol. VI, parte II, 1964, pp. 288-289; M. CAMPEIS, *Domenico Schiavi,* in « Majano nuova », 1970, p. 55.

([47]) L'opera non è documentata, anche se dalla critica unanimemente attribuita al Grassi. Nell'angolo della casa, una pietra porta l'iscrizione « 1554 adì P° agosto », ciò che serve, in qualche modo, a datare gli affreschi. Alla fine dell'Ottocento questi erano ancora discretamente visibili, tanto da essere minuziosamente descritti da G.B. CAVALCASELLE (*op. cit.,* p. 104). Ora sono praticamente illeggibili e solo la figura di Giove è valutabile.

tra a far parte del Consiglio popolare del Comune ([48]). Nel 1558 esegue una pala (stimata 285 ducati) e due quadretti per la pieve di S. Lorenzo di Buia ([49]) e forse una pala per la chiesa di S. Eufemia a Segnacco, per la quale richiese il pagamento nel 1559 ([50]). Per questi lavori e per altri ancora ottenne molto probabilmente regolare pagamento, tanto che nel 1563 potè comprare una casa in Udine per 293 ducati ([51]).

Il non essere puntualmente pagati, a quel tempo, era tuttavia una cosa normale, così come era normale che gli artisti chiedessero, tramite notaio o vicario patriarcale, quanto loro spettava: a tale regola non sfuggì il Grassi il quale di nuovo, nel 1563, intimò, questa volta ai Camerari della chiesa di Savorgnano al Torre, il pagamento per le pitture eseguite (e non pervenuteci) ([52]).

A partire dal 1566 la sua attività appare sufficientemente documentata: in tale anno, e nel seguente, esegue alcuni quadri per il parapetto dell'organo del Duomo di Udine ([53]); nel 1567 affresca la facciata dell'oratorio di S. Lucia in Udine ed una stanza interna ([54]); nel 1568 dipinge la pala di S. Valentino per la parrocchiale di Latisana ([55]); nel 1569 affresca parte della Sala del Consiglio del Castello di Udine ([56]); nel 1573 la seconda

([48]) V. Joppi, *Contributo quarto,* cit., p. 34.

([49]) V. Joppi, *ibidem.* I due quadri sono stati esposti a Udine nel 1948 (cfr. C. Someda de Marco, *Cinque secoli di pittura friulana, Catalogo della Mostra,* Udine 1948, pp. 56-58) e, come la pala, sono ancora in situ.

([50]) L'opera, data per dispersa già dal Cavalcaselle, è ancora esistente, pur se molto malandata (G.B. Cavalcaselle, *op. cit.,* p. 106 e nota 310 a pag. 149).

([51]) G.B. Cavalcaselle, *op. cit.,* p. 106.

([52]) V. Joppi, *Contributo quarto,* cit., p. 34.

([53]) Esistenti. Cfr. G. Vale, *op. cit.,* p. 37.

([54]) Ben visibile la *Crocefissione* in una stanza interna. Vaghissime tracce degli affreschi nella facciata (G.B. Cavalcaselle, *op. cit.,* pp. 104-105; G. Bergamini, in *Affreschi del Friuli,* Udine 1973, p. 194).

([55]) G.B. Cavalcaselle, *op. cit.,* p. 106.

([56]) G. de Renaldis, *op. cit.,* p. 53. Secondo l'opinione corrente, il Grassi affrescò le seguenti scene: *Curzio che si getta nella voragine, Catone che si sfascia le ferite,* l'*Abbondanza,* la *Fama,* la *Vittoria,* la *Giustizia, Forza e Pace, due putti.* Altre scene furono affrescate dall'Amalteo. Appartiene probabilmente a Giacomo Secante il quadro con la *Patria del Friuli,* datato 1583, e posto nel soffitto del Salone del Castello di Udine, che alcuni studiosi hanno assegnato al Grassi (C. Ridolfi, *Le Meravi-*

moglie, Corona Vallaressa di Gemona (la prima era stata Antonia di Leonardo Virco di Udine) fa testamento in suo favore ([57]); nel 1574 firma una pala d'altare per la chiesa di Turriaco; nel 1575 stipula il contratto per le portelle dell'organo del Duomo di Gemona (la cui esecuzione lo tiene impegnato fino al 1577) che verranno pagate, nel 1584, ai suoi eredi ([58]), giacché il 18 giugno 1578, meno di un mese dopo avere dettato il testamento, Giovanni Battista Grassi muore, in Udine, nella sua casa di Borgo Poscolle ([59]).

Nei brevi cenni che fino ad oggi gli sono stati dedicati (lo studio maggiore è quello del Cavalcaselle), la sua poetica è stata generalmente sbrigata in pochi, rapidi giudizi; da tutti considerato discepolo e seguace del Pordenone, si è voluto vedere nelle sue opere talvolta l'adesione a moduli michelangioleschi (di Maniago e Berenson), sia pure mediati attraverso Vasari e Salviati (de Renaldis, Cavalcaselle), talaltra al fare di Tiziano (Lanzi) e dei veneti Tintoretto e Palma il Giovane (Cavalcaselle). E' stata infine spesso rilevata la stretta dipendenza della sua pittura da quella dell'Amalteo (Cavalcaselle e Querini) e del Calderari, cui avrebbe guardato « nella sua fase più inoltrata » (Pilo) ([60]).

Tutti questi nomi, a ben vedere, non vengono chiamati in causa a sproposito, giacché il Grassi (che in definitiva rimane una personalità di secondo piano) ebbe una formazione piuttosto eclettica che lo portò a trarre spunti, atteggiamenti, gusto, stile dalla maniera di artisti maggiori e non solo locali. Ciò traspare chiaramente dalle opere che di lui rimangono. Gli *affreschi* dell'ex casa Sabatini, ad esempio, per quanto poco leggibili,

glie dell'arte, 1648, ed. cons. 1835, I, p. 175; G. DE RENALDIS, *op. cit.,* p. 53; G.B. CORGNALI, *Il pittore Gio. Battista de Rubeis e il suo catalogo di pregevoli quadri udinesi,* in « Udine. Rassegna del Comune », 1937, 2, p. 12.

([57]) V. JOPPI, *Contributo quarto,* cit., p. 34; G.B. CAVALCASELLE, *op. cit.,* p. 106.

([58]) G. VALE, *op. cit.,* pp. 43-44.

([59]) G. VALE, *op. cit.,* p. 44.

([60]) G.M. PILO, *Cinque dipinti del Pordenone recuperati,* in « Itinerari », 1973, 4, p. 20. Per gli altri studiosi, cfr. le pubblicazioni più volte citate.

ci mostrano tuttavia un fare enfatico che altro non è se non la superficiale traduzione della possente poetica pordenonesca qual era stata da questi espressa negli affreschi di Palazzo Tinghi che il Grassi dovette ben vedere ed apprezzare se poi ne diede tanto accurata descrizione al Vasari. Se fossero visibili (ce ne resta invece soltanto il minuzioso disegno del Cavalcaselle) (tav. XIV, fig. 1), effetto analogo certamente produrrebbero anche gli *affreschi* della facciata dell'antico oratorio di S. Lucia in via Mantica; ed è sufficiente la *Crocefissione* (tav. XIV, fig. 2) ancora esistente in una stanza all'interno dell'edificio stesso, a confermarcelo: i colori smorti e lividi, il gigantismo scorretto ed enfatico, la drammaticità esaltata ma più esteriore che interiore, sono caratteri che accomunano quest'opera a quelle di tutti gli artisti di incerta personalità (ivi compreso il peggior Amalteo) che nell'affresco imitarono il Pordenone per mero conformismo stancandone gli elementi estrinseci.

D'altronde, come frescatore il Grassi indubbiamente non eccelse, nonostante le fonti ricordino numerosi palazzi e case da lui decorati ([61]): lo testimoniano i dipinti del salone del Castello di Udine che indicano l'artista, pur corretto tecnicamente e formalmente nell'impaginazione delle varie scene ed anche nella descrizione minuziosa ed esatta delle parti architettoniche, incapace di dominare lo spazio. Così, ad esempio, il *Catone che si getta nella voragine* (tav. XIV, fig. 3) rimane nella scena figura assolutamente isolata, quasi avulsa dal contesto.

Più valido appare il Grassi nelle opere su tela nelle quali, dopo uno stentato esordio, giunge a risultati per certi versi apprezzabili. Permeata ancora di provincialismo deteriore è la pala in S. Eufemia di Segnacco raffigurante *San Valentino*, *San Sebastiano ed un Vescovo* (tav. XV, fig. 4) ([62]): ove le figure risultano

([61]) Il RIDOLFI (*op. cit.*, p. 175) ricorda affreschi nelle case Onestis-de' Valentini, Ettorea e de' Bonecchi. ANTONIO ZURICO (*Della pittura friulana. Saggio storico.* 1816, ms. alla Biblioteca Civica di Udine, f. 10) attribuisce al Grassi anche gli scomparsi affreschi del cortile interno del Palazzo Arcivescovile.

([62]) Inedita. Ricordata per la prima volta come esistente da chi scrive (*Note* a G.B. CAVALCASELLE, op. cit., p. 149 nota 310), è stata in seguito attribuita a Giovanni Floreani (o delle Cantinelle), il quale risulta aver lavorato per la chiesa nel 1580

Fig. 1. Venezia, Bibl. Marciana - G.B. Cavalcaselle, *Disegno degli affreschi di G.B. Grassi sulla facciata dell'ex Oratorio di S. Lucia.*

Fig. 2. Udine, Ex Oratorio di S. Lucia (via Mantica) - G.B. Grassi, *Crocefissione* (foto Toffoletti).

Fig. 3. Udine, Castello - G.B. Grassi, *Catone che si getta nella voragine* (foto Museo di Udine).

Fig. 4. Segnacco, Chiesa di S. Eufemia - G.B. Grassi, *S. Valentino, S. Sebastiano e un Vescovo* (foto Cargnel).

Fig. 5. Buia, Pieve - G.B. Grassi, *Martirio di S. Lorenzo* (foto Cargnel).

Fig. 6. Buia, Pieve - G.B. Grassi, *Elemosina di S. Lorenzo* (foto Cargnel).

Fig. 7. Buia, Pieve - G.B. Grassi, *S. Lorenzo davanti al giudice* (foto Cargnel).

Fig. 8. Udine, Duomo - G.B. Grassi, *Natività* (foto Seguini).

Fig. 9. Udine, Duomo - G.B. Grassi, *Adorazione d. Magi* (foto Seguini).

Fig. 10. Udine, Duomo - G.B. Grassi, *Le Nozze di Cana* (foto Viola).

Fig. 11. Udine, Duomo - G.B. Grassi, *La Guarigione di un infermo* (foto Viola).

Fig. 13. Artegna, Chiesa di S. Martino - G.B. Grassi, *San Donato* (foto Cargnel).

Fig. 12. Latisana, Chiesa parrocchiale - G.B. Grassi, *Sacra Famiglia e Santi* (foto Bertoja).

14.

Fig. 15. Gemona, Duomo - G.B. Grassi, *Assunzione* (foto Cargnel).

16.

Fig. 14. Turriaco, Chiesa parrocchiale - G. B. Grassi, *Madonna in gloria e Santi* (foto Cargnel).

Fig. 16. Gemona, Duomo - G.B. Grassi, *Il ratto di Elia* (foto Cargnel).

Fig. 17. Gemona, Duomo - G.B. Grassi, *La visione di Ezechiele* (foto Cargnel).

17.

rigorosamente distinte una dall'altra in adesione ad un malcapito schema piramidale. Ne soffre l'insieme della composizione, cui nuocciono anche il troppo scoperto patetismo aleggiante nei volti dei personaggi e l'evidente imperizia del nudo del S. Sebastiano: di un certo pregio, invece, il piacevole scorcio architettonico, che sembra preludere al tema dominante della coeva grande pala con il *Martirio di S. Lorenzo* nella pieve di Buia (tav. XV, fig. 5), opera di notevole levatura tanto da essere stata in passato ritenuta dello stesso Tiziano ([63]). Il gran vuoto che si crea al centro dove s'apre un classicheggiante loggiato sovrastato da nubi su cui poggiano le figure di Cristo e Santi, l'affollarsi di personaggi, tra cui spicca l'imperatore romano, sul lato destro della composizione, ed altri su quello sinistro, quasi a sottolineare l'isolamento del Santo arditamente scorciato e posto nella parte inferiore del quadro, introducono un motivo manieristico che pare superare il fare dell'Amalteo e derivare soprattutto da Tiziano (del quale si veda il *Martirio di S. Lorenzo* nella chiesa dei Gesuiti a Venezia): non vi mancano accenti dell'arte centro-italiana, così che il Cavalcaselle, facendo l'analisi stilistica dell'opera, può ben dire che, se questa ricorda il Pordenone ed il Tiziano, ha « del michelangiolesco, al modo che vediamo nelle opere del Salviati, del Vasari, e anche dei due veneti Tintoretto e Palma il Giovane » ([64]).

Dominati da un certo immobilismo, stilisticamente di matrice pordenonesca interpretata secondo moduli cari anche all'Amalteo, al Blaceo, a Francesco Floreani, a Giacomo Secante, paiono i due quadretti della stessa pieve di Buia, rappresentanti

(cfr. V. Joppi-G. Bampo, *Nuovo contributo alla storia dell'arte nel Friuli,* Venezia 1887, p. 74) da Tarcisio Venuti (*Un gioiello raro. La trecentesca chiesetta di Sant'Eufemia a Segnacco,* in « La Vita Cattolica », 7-7-1973). Lo stato di conservazione del dipinto è pessimo.

([63]) G. de Renaldis, *op. cit.,* p. 54: « creduto lavoro di Tiziano sintanto, che non si è scoperto il suo vero Autore da' Pubblici Registri di quel Comune ». Il dipinto è in cattivo stato di conservazione. Fu restaurato alla fine dell'Ottocento da G.U. Valentinis (cfr. V. Baldissera, *La pala restaurata della Pieve di S. Lorenzo in Buia,* in « Il Cittadino Italiano », 1893, XVI, n. 135).

([64]) G.B. Cavalcaselle, *op. cit.,* p. 105.

l'*Elemosina di S. Lorenzo* (tav. XVI, fig. 6) e *S. Lorenzo davanti al giudice* (tav. XVI, fig. 7), notevoli per freschezza narrativa.

A risultati leggermente diversi il Grassi approda nei pannelli dell'organo del Duomo di Udine, con la *Natività* (tav. XVII, fig. 8), l'*Adorazione dei Magi* (tav. XVII, fig. 9), le *Nozze di Cana* (tav. XVII, fig. 10) e la *Guarigione di un infermo* (tav. XVIII, fig. 11) ([66]). Se nei due ultimi soggetti (da secoli ormai conservati in sagrestia e molto mal ridotti, pur se recentemente restaurati) ([67]) non sembra di molto scostarsi dalla linea precedente, *Natività* e *Adorazione dei Magi* introducono motivi bassaneschi nuovi e non più ripetuti nella poetica del Grassi, anche se l'impianto costruttivo, ben calibrato nonostante l'affollarsi di personaggi in secondo piano rimane in fondo prettamente « locale » ed adoperato dal Floreani in altre formelle dello stesso organo. Forse la perentoria dichiarazione di « bravura » del 1556, quando pur di ottenere l'importante incarico di lavoro Grassi e Floreani si dichiararono, come s'è detto, non inferiori ai pittori « stranieri », li portò a strafare, e a tentare per l'occasione l'imitazione di modelli non friulani.

Infatti nella *Sacra Famiglia tra i Santi Biagio e Valentino* (tav. XVIII, fig. 12) ([68]), tela del 1568 per la parrocchiale di Latisana, il pittore ritorna ad uno schema compositivo più classico e tradizionale: la Madonna con Bambino è posta al centro, mentre ai lati i Santi Biagio e Valentino, del tutto disancorati dal resto della scena, volti verso l'osservatore, sembrano assolvere con dignità al loro ruolo di « comparse ». Unica nota manierata l'aver separato dal gruppo e relegato sul margine destro la figura di S. Giuseppe. Di un certo interesse, inoltre, il rilievo dato al

([65]) Pessimo lo stato di conservazione.

([66]) Un quinto pannello, raffigurante l'*Annunciazione,* andò precocemente in rovina in quanto, posto direttamente sulle canne dell'organo, veniva arrotolato per consentire una migliore audizione. Fu sostituito con una tela di analogo soggetto nel XVIII secolo, all'epoca del restauro dell'organo.

([67]) C. Someda de Marco, *Il Duomo di Udine,* Udine 1970, pp. 255-256, 357, 359.

([68]) Segnalato da G.B. Cavalcaselle (*op. cit.,* p. 106) che ne ha rintracciato il documento di commissione. Ignoto allo Joppi. Cfr. anche M.G.B. Altan, *Una pala del Grassi nel Duomo di Latisana,* in « Il Friuli », 1971, 2, pp. 18-19.

paesaggio che fa da sfondo ai personaggi, ambientazione nuova nel Grassi per soggetti di tal genere.

Intorno al 1570 il pittore eseguì anche un *San Donato* (tav. XVIII, fig. 13) per la chiesa di S. Martino ad Artegna che, se pur non documentato, penso di potergli attribuire con una certa sicurezza ([69]). La figura ripete moduli già visti a Latisana ed adoperati in quei tempi in larga misura anche da Bernardino Blaceo. Va tuttavia sottolineata qui la ricerca di effetti luministici e, soprattutto, di quel dinamismo che, spesso carente nelle opere ad olio considerate, diventerà l'elemento caratterizzante dell'ultima sua produzione. Così è infatti nella pala d'altare della parrocchiale di Turriaco (*Madonna in gloria adorata dai Santi Rocco, Sebastiano, Lucia ed Elena*) (tav. XIX, fig. 14) firmata e datata 1574 ([70]), nella quale la figura del S. Sebastiano imita assai da vicino, come già acutamente osservato dal Moschetti ([71]), l'analogo soggetto che Tiziano dipinse nella *Beata Vergine e Santi* della Pinacoteca Vaticana.

Così è, soprattutto, nelle portelle d'organo del Duomo di Gemona, « opere d'insolito livello » ([72]), raffiguranti l'*Assunzione della Vergine* (tav. XIX, fig. 15), il *Ratto di Elia* (tav. XIX, fig. 16) e la *Visione di Ezechiele* (tav. XIX, fig. 17) (oggi site sulla facciata interna o sulle pareti della navata): qui veramente il Grassi par toccare i vertici più alti della sua arte, giungendo ad effetti di gigantismo tutto veneto che lo accumunano ad esempio al Paolo Farinati frescatore nella chiesa di S. Paolo a Verona (si confronti il *Ratto di Elia* di quest'ultimo con l'analogo soggetto di Gemona).

Nelle figure felicemente risolte, nella buona definizione dello spazio, nella drammaticità controllata dall'uso di un colore che, senza essere violento, non è neppure sordo ([73]), il Grassi mostra

([69]) Il dipinto, inedito, è già stato segnalato dallo scrivente (*Note* a G.B. Cavalcaselle, op. cit., p. 148 nota 300).

([70]) Cfr. L. Planiscig, *op. cit.*, pp. 332-333. L. Grassi, che spesso dà notizie incontrollabili e « stupefacenti », la dice eseguita nel 1568 (*Monografia etc.*, cit., p. 16).

([71]) A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella Guerra Mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia 1931, vol. IV, pp. 84-85.

([72]) G. Marchetti, *Gemona e il suo mandamento*, Udine 1958, p. 59.

([73]) Attualmente le opere sono bisognose almeno di una accurata pulitura.

di aver raggiunto una maturità di linguaggio tale da meritargli un ben preciso posto nella storia dell'arte del Cinquecento friulano, e ingiusto e malevolo appare pertanto il silenzio in cui per troppo lungo tempo è stata relegata la sua produzione pittorica.

Giuseppe Bergamini

UNA CHIESETTA FRIULANA DEL CINQUECENTO SCOMPARSA: SAN CRISTOFORO DI PORCIA

Il secolo scorso fu dominato da una costante depressione economica. L'era industriale non era ancora sorta e le aumentate popolazioni dovevano sostentarsi con i prodotti dell'agricoltura non ancora aiutata dai nuovi fertilizzanti e dalle moderne tecniche di coltivazione.

Non è raro imbattersi nei registri parrocchiali del passato secolo in annotazioni di decessi causati da pellagra. Queste condizioni influirono sulla conservazione dei templi e monumenti antichi.

Nel nostro Friuli bersagliato da epidemie e guerre erano sorte in passato molte piccole chiese votive belle nella loro ingenuità architettonica, arricchite da graziosi arredi artigianali e dipinti e sculture ove la spontaneità delle opere dimostravano anche il valore dei piccoli maestri d'arte.

Nel secolo scorso a Porcia caddero sotto il piccone demolitore ben quattro chiese. Quella di S. Maria Maddalena, di S. Rocco, di S. Ruffina e di S. Cristoforo. Poche centinaia di lire mancanti per accomodare il tetto o per rabberciare i muri furono la causa della loro fine.

Prima che il tempo ne cancelli completamente il ricordo daremo qui alcune notizie che abbiamo potuto raccogliere sulla distrutta chiesa di S. Cristoforo di Porcia di amministrazione laica. Abbiamo un po' abbondato sulla citazione dei nomi degli abitanti affinché si possano confrontare con quelli delle famiglie ancora esistenti nella zona. Così pure per le notazioni amministrative perché da esse si possa desumere il tenore di vita della popolazione.

Cristoforo, cioè portatore di Cristo, fu secondo la leggenda

il traghettatore della Sacra Famiglia durante la sua fuga in Egitto. Il culto di questo Santo fu molto diffuso nel Medio Evo e nel Rinascimento perché era credenza che colui che avesse rivolto un devoto pensiero a S. Cristoforo per quella giornata non sarebbe stato colpito da male. Così si spiegano le grandi immagini del Santo dipinte frequentemente nelle facciate ed entro le chiese friulane. Nel palazzo Ducale di Venezia, innanzi alla scala che il doge doveva scendere per passare dal suo appartamento negli uffici della repubblica, Tiziano ha dipinto a fresco un grande S. Cristoforo.

Nulla si sa della fondazione della chiesa di S. Cristoforo di Porcia. Il Degani, che tante notizie ha raccolto sulle nostre chiese, non ne parla (¹).

Possediamo una chiara mappa sulla quale la chiesa è ben disegnata (²). Essa sorgeva dal lato est della secentesca casa dei Boranga, ora Vietti. Era di forma rettangolare allungata, con una piccola sacrestia all'angolo nord-ovest e, innanzi alla facciata rivolta a sud, un pronao a colonne (tav. XX, fig. 1). Veniva chiamata campestre perché *extra muros*.

Il Visitatore Apostolico Cesare de Nores vescovo di Parenzo, inviato dalla Santa Sede in Friuli per attuare i dettami del Concilio di Trento, ispezionò la chiesa il 2 ottobre 1584 lasciando una particolareggiata relazione che riportiamo nelle parti più interessanti (³).

« *La chiesa è consacrata come appare dalle croci. La officia il sacerdote Giuseppe de Rubeis che ha l'obbligo di celebrare una volta al mese. Ha un solo altare che non è consacrato e mal costruito e un altro altare diroccato che il Visitatore ordina di abbattere. Ha due campane sostenute da due capitelli di pietra. Ha una fabbriceria con un reddito di dieci ducati che viene amministrata da due giurati i quali vengono eletti ogni*

(¹) E. Degani, *La Diocesi di Concordia,* Udine 1924.

(²) Mappa del « Caseggiato di Porcia » disegnata verso il 1840.

(³) « Sacrarum Visitationum Nores ab anno 1582 usque annum 1584 » presso la Curia vescovile di Pordenone - Concordia.

anno e danno resoconto della amministrazione alla comunità del borgo.

Il Visitatore ordina che l'altare si restauri e aderisca alla parete e venga quanto prima fornito di una pala conveniente e che venga provveduto all'acquisto della suppellettile comunemente occorrente e cioè veli, pianete, purificatori, ampolle ecc.

Ordina che sieno applicati i vetri alle finestre e che una porta presso l'altare venga chiusa a muro. Così pure venga chiusa a muro la cloaca del signor Felice che sfocia nel cimitero.

L'atrio davanti alla chiesa sia ridotto a forma e uso della chiesa stessa. I discorsi che si fanno in questo atrio chiamati favole non si facciano più e si dà licenza che vengano fatti in altro luogo.

Data la povertà della chiesa il Visitatore stabilisce che gli acquisti ed i lavori ordinati vengano sopportati dalla comunità del borgo di S. Cristoforo.

Il 17 Ottobre 1584 il Visitatore riceve i giurati della chiesa Pellegrino De Luca e Benvenuto Vittore assieme a Girolamo Pigoncino rappresentante del rev. Giovanni Giuseppe De Rubeis. Udite le lagnanze dei due giurati il Visitatore ordina che venga affisso alle porte delle chiese di S. Giorgio e S. Cristoforo un avviso affinchè il cappellano giustifichi le assenze dalle funzioni stabilite e che venga nominato un sacerdote supplente il quale sarà pagato con quanto spettava al cappellano in carica » [4].

Nell'archivio parrocchiale abbiamo reperito un fascicolo intestato « *A/74 - Documenti della chiesa di S. Cristoforo* ». Si tratta di una dozzina di documenti, alcuni senza data, riguardanti pendenze amministrative. Vi è compreso un elenco dei modesti sette appezzamenti di terra di pertinenza della chiesa per un totale di circa tre ettari e qualche ingiunzione di pagamento stesa da notaio. Vanno dal 1634 al 1698.

L'archivio conserva poi un registro rilegato in carta pecora che comprende l'amministrazione della « *Vener. Chiesa di San*

[4] Relazione citata a nota 3.

Cristoforo di Borgo di Porzia » dal 1740 al 1800. Le spese sono quasi sempre le stesse: per Messe, per la funzione nel giorno della sagra che si celebrava nel giorno di S. Giacomo, per competenze al campanaro, ai camerari, allo scrivano, per cera olio e incenso, per lavare i camici e inamidare i corporali, per portar la croce nelle processioni, per qualche restauro.

La resa di conto veniva presentata per l'approvazione a Udine al Luogotenente della Patria il quale provvedeva a controllarla a mezzo di un « *Ragionato revisore con giuramento* ».

I camerari a volte erano due, a volte uno. Ne diamo l'elenco unitamente a qualche notizia che si discosta dalle consuete:

1740 Gio. Maria Belomo
1741 Rinaldo Brun e Matio Valdevit
1742 Nicolò dell'Agnese
1743 Bortolo Viol e Giacomo della Flora
1744 Antonio Cevolin detto Scliba
1745 Bortolo Fracas e Zuane Conte
1746 Antonio Bortolus - *Si acquista una pianeta per L. 55,13.*
1747 Giacomo Viol e Francesco Del Col
1748 Nicolò dell'Agnese e Antonio della Flora detto Pilon
1749 Gio Maria Viol
1750 Antonio Ceolin detto Scliba e Francesco Din - *Si spendono L. 5.— per accomodare i banchi.*
1751 Rinaldo Brun e Giacomo Pilon
1752 Gio Batta dell'Agnese e Antonio della Flora
1753 Sebastian Vettori e Gio Maria Lus
1754 Antonio Bortolus - *Il 13 Aprile i conti vengono approvati da Pietro Priuli Luogotenente della Patria.*
1755 Valentino Viol
1756 Nicolò dell'Agnese
1757 Osvaldo Fabro
1758 Antonio Rosetto e Pasqualin Cechin - Il 6 giugno, su denuncia del *Ragionato con giuramento Bonaventura Bernardinis,* il Luogotenente della Patria Leonardo Donado intima la cessazione del disordine nell'amministrazione della Chiesa « *sotto quelle pene tutte che da S.E. si*

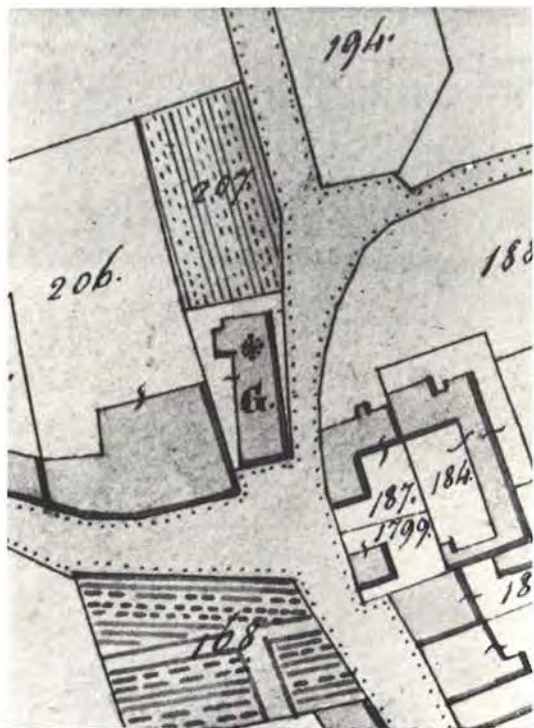



Fig. 1. *Mappa del caseggiato di Porcia* - Particolare: Chiesa di S. Cristoforo.

Fig. 3. Porcia, Casa Vietti - *Madonna con il Bambino* (dipinto su vetro).

Fig. 2. Porcia, Casa Vietti - *Architrave della chiesa di S. Cristoforo.*

crederanno opportune a ridurre quei villici alla dovuta osservanza agli ordini di S.E. ».

1759 Zuane Prepotto e Pasqualin Cechin

1760 Antonio Bortolussi

1761 *Luglio 27 - Previo il suono solito della campana si riunisce la vicinia del Borgo di S. Cristoforo, Comuni di Villascura e Talponedo. Presenti Zuane dell'Agnese meriga, Osvaldo Ros e Antonio de Gottardo camerari nonchè Bortolo Fracas, Francesco del Col, Francesco Pasut, Pr. Zille, Zuane del Todesco, Antonio Viol, G.B. Mazzocco, Antonio Ceolin, Antonio Rosset e Zuane Viol che approvano alla unanimità li Instituti della veneranda Chiesa di fronte a Domenico Planta notaio di Porcia e di Bonaventura Bernardinis Ragionato.*

1762 G.B. Mazzocco

1963 Osgualdo Florit

1764 Antonio dell'Agnese

1765 Gianmaria Viol e G. Batta Rizzo

1766 Antonio Ceolin

1767 Antonio Budoia e G. Batta Zille

1768 Daniele Din e Antonio de Gottardo

1769 G. Maria Viol e Matio Sedran

1770 G. Batta Mazzocco

1771 Bortolo Vettor e G. Maria Viol - *Per giustar la Pilla dell'acqua Santa cascata rotta per fargli un ferro e fatura a un mistro Tagliapietra tutto con calcina e un muraro L. 6.—*

1772 Poldo dell'Agnese

1773 Mattia Sedran

1774 Andrea del Col

1775-1776-1777-1778 non si sono curati di dare resoconto.

1779 Domenico Cimet

1780 Zuane Cevolin

1781 Osgualdo Cevolin

1782 Osgualdo Cevolin

1783 Osgualdo Romanin - *Si spendono L. 22.— per far indorar il calice.*

1784 Carlo Viol
1785 Antonio Del Todesco
1786 Giuseppe Fabro detto Fragona
1787 Non si fece resoconto.
1788 Angelo Viol
1789 Angelo Viol
1790 Antonio Santin
1791 Domenico Dell'Agnese
1792 Non si fece resoconto
1793 Osgualdo Pasut - *Spese per la funzione di S. Giacomo L. 10.—*
L. 10.— - Annotazione del Ragionato: « *eccesso strabocchevole* ».
1794 Domenico Cimet
1795 Valentin Dell'Agnese
1796 Luglio 31 - Viene pubblicata una monitoria del Luogotenente circa la irregolarità dell'amministrazione ma non si sa che esito abbia avuto perché dal registro mancano i fogli seguenti (le pag. 61/66).
1797 Antonio Presoto
1798 Pietro Marzoco
1799 Angelo Moras
1800 Osvaldo Bodoia

Con una ennesima revisione del 22 maggio 1802 si constata che i camerari degli ultimi cinque anni sono debitori per L. 181.— mentre altri sedici camerari negli anni precedenti hanno lasciato un debito complessivo di altre L. 369.—. Il registro termina con una intimazione di pagamento a tutti i camerari debitori firmata da Gio Batta della Volta deputato della Patria e Giacomo Belgrado cancelliere della Patria.

I periodi di buona amministrazione si alternavano con quelli meno buoni e con successivi solenni propositi di migliorarli. Su questo argomento ecco il sunto di un verbale della vicinia ([5]).

([5]) Archivio parrocchiale di Porcia - Carte varie.

« *Adì 7 Giugno 1803 - Porcia*

Al luogo solito sotto la loggia di S. Cristofolo.

Radunata la vicinia delli due Comuni cioe di Vilascura Talponedo e Borghi ed Oltra Laqua come possessori della V.da Chiesa di S. Cristofolo e conoscendo le necessarie sovenzioni cioue di dover provedere alli qui sotto descriti Capitoli per proprio mantinimento e Culto alla Sud. Ven. Chiesa così presa la parte delli qui descriti individui per poi presentarsi alle Vostre Benignità di questa Nobile Dipputazzione di Udine e da essa ottenere un necessario Decreto aciochè alle Revisioni di qualunque Manegio venga Bonificate dal Fedel Ragionato le qui descriti acresimenti e salariati e provedimento alli necessari paramenti:

Per la Messa festiva . . . . L. 3,10
Per mantenimento di olgio e vino per le mese in
fra lano . . . . L. 16.+
Per provedere una pianeta con li soi fornimenti . L.
Per li restauri necessari alle ven. Chiesa . . . L.
Per esistere in causa alla ditta del Sig. Pietro Flora L.
Per esistere alla ditta del Sig. Parise Colombo . L. . . . »

Risultano presenti per il Comune di Vilascura - Talponedo Mattio Viol Meriga, Giacomo Del Favero Cameraro ed altri 16 capi famiglia e per il Comune di Borghi ed Oltra Laqua Gionata Del Agnese Meriga, ed altri 13 capifamiglia. Il verbale così termina:

« *Tutti animi e contenti prontamente di soplire alle anteposte spese qualora non fosse abastante le entrate della Vda Chiesa purche venga concesso il sudeto decreto e bonificato in fine etc.*

Domenico Campagnola scrivano della Vda Chiesa e Comuni ».

Abbiamo poi trovato alcune notazioni in un minuscolo libretto intestato: « *Anno Domini 1805 - Estratto della Vda Chiesa di S. Cristiforo di Porzia sotto l'amministrazione di D.co da Pieve d.° Cimet atuale Gastaldo* ».

Stralciamo l'annotazione di qualche spesa per dimostrare l'andamento veramente povero dell'amministrazione della Chiesa:

« *13-9-1805*
Per aggiustar il Manazon della campana . . . L. 2,10
Per una scova . . . . L. 0,12
15-4-1806
Spesi per agiustar il coverto della Scristia tra calcina e fattura in tutto . . . . L. 5,10
23-6-1806
Spesi per corda per le campane e cordella in tutto . L. 4.—
Contadi per agiustar la seradura della Capella . . L. 0,10
29-6-1806
Contadi al R.do Canonico per incolar li Corporali . L. 1.—
Contadi per portar la croce . . . . L. 1.—
19-7-1806
Spesi per Agiustar li cengioni delle Campane . . L. 3.—
Per onorario alo Cameraro . . . . L. 8.—»

Il De Pellegrini ha scritto [6] che nella battaglia svoltasi il 16 aprile 1809 tra le truppe napoleoniche e quelle austriache « *...la pugna si svolse con grande accanimento casa per casa, specialmente nel borgo S. Cristoforo* ».

All'estremità nord della proprietà Vietti, ancor oggi cinta da mura su tre lati ovest escluso, il terreno è chiamato popolarmente San Etienne, evidente ricordo della battaglia. Dalle particolareggiate relazioni di quel cruentissimo scontro (si contarono allora circa seimila morti) non risulta che ci fosse un reparto con quel nome. Opiniamo che sia un toponimo derivato erroneamente dal nome del reggimento austriaco impiegato in quel fatto d'armi, denominato appunto reggimento del conte S. Julien [7].

Si ha notizia che il 19 gennaio 1843 nella chiesa venne celebrato il matrimonio tra il dott. Angelo Zille e Angela Oliva.

[6] A. De Pellegrini, *Cenni storici sul castello di Porcia,* Pordenone 1925.
[7] E. D'Agostini, *Ricordi militari del Friuli,* Udine 1926.

Gli sposi facevano parte di famiglie abbienti e si deve perciò presumere essere allora il tempio ancora in discrete condizioni ([8]).

Da un « *Inventario Generale* » dei beni mobili della parrocchiale di Porcia eseguito nel 1848 si rileva che la chiesa di S. Cristoforo possedeva:

« *2 campane*
1 croce con fusto di legno di ottone dorato con emblemi di S. Cristoforo
2 pianete una bianca ed una fiorata
1 coltrina con buona grazia
1 crocefisso grande
1 armadio per paramenti
8 banchi vecchi ».

Non vi è specificato possesso di argenteria. Probabilmente il calice è compreso fra i nove elencati nell'inventario ([9]).

Verso il 1865 l'altare deve essere stato decorato di una pala rappresentante S. Cristoforo opera del principe Ferdinando di Porcia. Questo pittore nato a Bozzolo nel 1835 e spentosi a Spital nel 1896 fu allievo dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia ([10]) e si ispirò nel dipingere la tela all'affresco di Tiziano, del quale abbiamo già accennato, esistente nel palazzo Ducale di Venezia.

Il tempio andò man mano deperendo tanto che nel 1886 ne fu permessa la demolizione con la clausola, da parte dell'autorità ecclesiastica, che la suppellettile passasse alla chiesa di S. Giorgio di Porcia.

Fu così che il dipinto raffigurante il Santo titolare andò ad ornare il primo altare a sinistra della chiesa arcipretale. In quella occasione fu pure trasportata la croce astile cinquecen-

([8]) Archivio parrocchiale di Porcia - Registro matrimoni.

([9]) Archivio parrocchiale di Porcia - 18 ottobre 1848 - Inventario Generale deggli Ori ed Argenti; Apparamenti e Biancheria, Rami, Bronzi e Stagno e Supelletili di proprietà della Veneranda Chiesa Parrocchiale di S. Giorgio e S. Maria di Porcia.

([10]) A.M. Comanducci, *Dizionario dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei,* vol. III, Milano 1962.

tesca in rame battuto e dorato che oggi è posta alla destra dell'altar maggiore. Essa infatti porta da un lato l'immagine in bronzo del Crocifisso e dall'altra quella di S. Cristoforo. Il grande Crocifisso di legno di epoca cinquecentesca, già conservato nella chiesa di S. Giorgio è stato donato qualche anno fa alla nuova chiesa parrocchiale di S. Antonio.

Nel giardino della casa Vietti, ove la chiesa sorgeva, sono conservati il bell'architrave della porta principale in pietra scolpita a foglie d'acanto, perline e fuselli (tav. XX, fig. 2). Un gambo di acquasantiera pure scolpito a foglie d'acanto. Due tondi inghirlandati di alloro, residui probabili di un sarcofago finemente lavorato. Tra i due tondi racchiudenti forse i ritratti di due coniugi era posta l'epigrafe ora scomparsa.

Dall'esame di queste vestigia risulta chiaro il loro stile rinascimentale e quindi si può presumere che la chiesa sia stata edificata tra gli ultimi decenni del 1400 ed i primi del 1500.

Anche una piccola Madonna con il Bambino, che tradizionalmente si dice fosse posta nella sacristia ed ora è conservata dalla famiglia Vietti, è dipinta su vetro nello stile cinquecentesco (tav. XX, fig. 3).

Sempre nel giardino Vietti sono anche conservate colonne, basi e capitelli provenienti certamente dal porticato antistante alla chiesa che non fu incorporato nel tempio come aveva disposto il vescovo Nores.

Nel corso di lavori stradali eseguiti circa trent'anni fa, furono dissepolte nelle vicinanze dell'area della chiesa demolita molte ossa umane. Erano forse i resti dei combattenti del 1809, ma potevano essere anche degli abitanti inumati nel cimitero adiacente alla chiesa del quale parla il Visitatore Apostolico nella relazione della sua visita ([11]).

Osiamo sperare che in avvenire venga almeno lasciato intatto il capitello neogotico che è stato eretto a ricordo sull'area della distrutta chiesa di S. Cristoforo ([12]).

Antonio Forniz

([11]) Relazione citata a nota 3.

([12]) L'antica chiesa aveva una lunghezza di circa m. 17 ed una larghezza di circa m. 7,50. Con la stessa larghezza a sud esisteva il porticato profondo circa m. 4.

L'ATLANTE LINGUISTICO FRIULANO E UN COMMENTO DI SAGGIO

I

1. E' noto che la geografia linguistica trae le sue origini ed ha avuto il suo massimo sviluppo — anche nella applicazione delle norme areali, ideate ed esemplificate da Matteo Bartoli ([1]) — soprattutto in seno alla linguistica romanza.

Tra i contributi recenti dedicati a codesto settore delle ricerche glottologiche, oltre al volumetto di E. Coseriu, *La geografía lingüística* del 1952 ([2]), va menzionato, in primo piano, il notevolissimo volume di G. Rohlfs, *Romanische Sprachgeographie* del 1971 ([3]), ove si troveranno, oltre ad una eccellente informazione su tanti problemi relativi alla distribuzione del lessico romanzo, anche parecchi contributi originali ed un ricco corredo d'illustrazioni cartografiche. Particolarmente interessante per noi è la puntuale rassegna critico-bibliografica sui metodi e sui progressi di codesta branca della glottologia, tanto feconda di risultati validi per la nostra disciplina, ed il preciso esame delle opere cartografiche sinora pubblicate o in corso di pubblicazione.

Il capitolo iniziale « atlanti linguistici » ci informa, infatti,

([1]) M. Bartoli, *Introduzione alla neolinguistica (Principi, scopi, metodi)*, Firenze-Ginevra 1925, e soprattutto *Saggi di linguistica spaziale*, Torino 1945. Quasi tutti gli studiosi italiani hanno accettato le « norme spaziali » del Bartoli che spesso si ricavano dallo studio delle carte di atlanti linguistici; vedi in particolare G. Bonfante, *Le norme areali di Matteo Martoli*, ora ristampato nel volume miscellaneo del medesimo A. *Studii romeni*, Roma 1973 (in « Società Accademica Romena. Collana di studi e saggi » VI), pp. 103-157.

([2]) Eugeniu Coseriu, *La geografía lingüística*, Montevideo 1956 (di pp. 47).

([3]) Uscito nella collezione « Handbücher für das Studium der Romanistik », München 1971.

con dovizia di dati, sulle caratteristiche fondamentali delle singole opere suddivise secondo i fondamentali domini linguistici nazionali e regionali, 1) della Francia, Belgio e Svizzera, 2) dell'Italia, Svizzera meridionale, Grigioni e Corsica, 3) della Spagna, Catalogna e Portogallo, 4) della Romania ([4]).

Accanto agli atlanti nazionali di cui l'*Atlas linguistique de la France* (ALF) di J. Gilliéron et E. Edmont è, come si sa, paradigmatico anche per gli altri che son seguiti ([5]) e che ne rappresentano spesso un perfezionamento, si sono pubblicati e sono in corso di pubblicazione o di allestimento un numero notevole di atlanti linguistici regionali — specie per il dominio gallo-romanzo ([6]) —, i quali elaborano contemporaneamente su carte vari aspetti etnografici e demologici della vita regionale tradizionale; per questo motivo essi si denominano assai spesso « atlanti linguistici ed etnografici ». Non si dimenticherà, del resto, che anche l'eccellente *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (= AIS) di K. Jaberg e J. Jud è in buona parte anche un atlante etnografico, e che accanto all'utilissimo *Indice* lessicale ([7]) che — nonostante qualche lacuna — fornisce al dialettologo uno strumento di quotidiana consultazione (anche per un primo orientamento nel campo della ricerca etimologica), è stato pubblicato per tale opera un breve indice demologico a cura di Iso Baumer ([8]). Anche il più attivo dialettologo spagnolo, Manuel Alvar, autore e programmatore di tante opere consimili (per il dominio ibero-romanzo) ed in particolare del vastissimo

([4]) Rohlfs, *op. cit.*, pp. 7-25 (« Die Sprachatlanten »).

([5]) Vedi anche C. Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine,* Bologna 1972, pp. 23-39.

([6]) L'iniziativa per la realizzazione di atlanti regionali del dominio gallo-romanzo risale ad A. Dauzat, « Le français moderne » VII (1939), pp. 97 sgg. e v. anche *La méthode des nouveaux atlas linguistiques de la France,* « Orbis » T. IV N. 1 (1955), pp. 22-31. Una buona parte di atlanti linguistici del gallo-romanzo sono già pubblicati o stanno per esser completati.

([7]) *Index zum Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz: ein propädeutisches etymologisches Wörterbuch der italienischen Mundarten,* Bern 1960 (le forme dialettali sono spesso « tipizzate » secondo il modello italiano).

([8]) Iso Baumer, *Volkskundlicher Index zum Sprach- und Sachatlas Italien und der Südschweiz von K. Jaberg und J. Jud,* in « Schweiz. Archiv für Volkskunde » 54 (1958), pp. 101-110.

e minuzioso *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía* ([9]), ha avvertito l'esigenza di dedicare parecchie tavole ad aspetti etnologici della regione esplorata ([10]). Va aggiunto infine che anche in Romania, accanto al grande « Atlante linguistico romeno » ([11]), si è iniziata da qualche anno la pubblicazione di atlanti regionali e cioè del *Noul Atlas lingvistic român pe regiuni* (NALR), bene programmato e di cui sono già apparsi alcuni volumi ([12]).

Non mancano inoltre nelle suddette imprese varie carte complementari — per lo più adattate da altri atlanti o da opere analoghe — le quali illustrano concisamente aspetti geografici, storici, ecclesiastici, economici ecc. della regione investigata e possono fornire un buon ausilio anche per l'interpretazione dei dati linguistici o indicare, a volte, le ragioni di una particolare distribuzione areale dei fenomeni linguistici, specie lessicali, in seno al territorio investigato.

2. Per il dominio linguistico « italo-romanzo » (denominazione, più ampia e da me preferita al semplice « italiano ») ([13]), oltre al citato AIS che giustamente ha incluso nella sua rete di rilevamenti non soltanto la « Svizzera italiana », ma anche i Grigioni retoromanzi — non si dimentichi la difficoltà di separare nettamente, specie per il rispetto lessicale, il lombardo svizzero dallo schietto retoromanzo —, va ricordato l'*Atlante linguistico italiano* (ALI), ideato da Matteo Bartoli con la colla-

([9]) M. Alvar (con la collaborazione di A. Llorente e G. Salvador), *ALE And.* Granada 1961 e sgg. (con 230 punti di inchiesta; sono usciti 5 volumi). M. Alvar, uno tra i dialettologi romanzi più attivi, ha progettato e sta per realizzare vari atlanti linguistici del dominio ibero-romanzo.

([10]) Vedi anche il volumetto di M. Alvar, *Los nuevos atlas lingüísticos de la Romania,* Granada 1960.

([11]) Oltre all'Atlante redatto da S. Pop e E. Petrovici (interrotto) si ricorderà ora *Atlasul lingv. român. Serie nouă* di cui sono apparsi 7 volumi (Bucarest 1956 sgg.) ed il *Micul Atlas. lingv. român* (1956 sgg.) con materiali « elaborati ». Ma per noi è particolarmente interessante il progetto del grande *Noul Atlas lingvistic român pe regiuni* (NALR) di cui sono già usciti alcuni volumi, eccellenti anche nella realizzazione tipografica.

([12]) Vedi la mia recensione al primo volume dedicato all'Oltenia (diretto da B. Cazacu) in AGI LIII (1968), pp. 225-228.

([13]) Per tale concetto rinvio al mio articolo *I cinque sistemi linguistici dell'italoromanzo,* « Revue roumaine de linguistique » XVIII (1973), pp. 105-129.

borazione di Giuseppe Vidossi e promosso dalla « Società Filologica Friulana » di Udine ([14]). Tale opera, grandiosa nel progetto (in origine il questionario era composto da circa 7000 quesiti ed i punti esplorati sono 951 contro i 416 dell'AIS), dopo varie vicissitudini dovute soprattuto alla morte dell'unico raccoglitore Ugo Pellis (deceduto nel 1943), alla seconda guerra mondiale e alla morte del Bartoli (1946), può dirsi ora completato per quanto attiene le inchieste. L'ALI, tuttavia, è assai lontano da una rapida realizzazione concreta a causa di tante difficoltà redazionali e finanziarie che ne ritardano la pubblicazione, nonostante le solerti cure che vi aveva dedicato il successore del Bartoli, Benvenuto Terracini ed ora Corrado Grassi e la sua ristretta *équipe* di collaboratori ([15]).

Un atlante linguistico regionale italo-romanzo deve considerarsi l'*Atlante linguistico-etnografico italiano della Corsica* (ALEIC) di Gino Bottiglioni, opera eccellente, in ben dieci grossi volumi (Pisa 1933-1942), realizzata con un metodo di ricerca assai perfezionato anche nella registrazione cartografica e abbellito da numerosi schizzi. Un ottimo *Saggio di un Atlante linguistico della Sardegna,* peraltro limitato a sessanta carte, è dovuto a Benvenuto Terracini con la collaborazione di Temistocle Franceschi ([16]), ricavato dalle raccolte dialettologiche, particolarmente attente, eseguite da Ugo Pellis per l'ALI (1933-1935) in oltre cento punti. Tale opera era stata concepita dal Terracini come « banco di prova » per l'edizione dell'ALI; ma la novità più rilevante è qui costituita dagli illuminanti commenti alle singole

([14]) Per il progetto orienta il fascicolo *Atlante linguistico italiano. Relazioni e rendiconti,* Udine (S.F.F.) 1931 (con alcuni abbozzi cartografici dell'opera) e soprattutto si veda il « Bollettino dell'Atlante linguistico italiano » (BALI) 1933-1942, 1955-1970, collezione ora proseguita dalla rivista « Parole e metodi » diretta da C. Grassi (1971 sgg.).

([15]) Sono state distribuite dell'ALI alcune carte di prova in vari congressi (« lucciola », « mi fai solletico », « la testa »), ma l'opera è assai lontana da essere realizzata anche per la complessità delle inchieste condotte quasi in 1000 punti e con l'utilizzazione di un questionario non sempre completo.

([16]) Uscito a Torino nel 1964 (I. *Carte, II Testo*); vedi la mia rec. in BALM 8 (1966), pp. 111-113.

carte pubblicati a parte in un volume autonomo, uscito contemporaneamente nel 1964.

Fin dal 1963 ebbi il piacere di leggere alcune pagine del manoscritto fornitomi dal Terracini e tale lettura fu per me assai stimolante e suscitò in me l'idea ed il progetto per allestire un'opera analoga dedicata ad una regione italiana che per alcuni aspetti — ed in particolare per la sua perifericità in seno all'italo-romanzo — presentava molti problemi analoghi, in qualche misura, alla Sardegna. Pensai ben presto ad un *Atlante dell'Italia Nord-orientale* (accompagnato da ampi commenti illustrativi), vale a dire alla « Regione Friuli-Venezia Giulia » che aveva ottenuto proprio in quell'anno uno statuto speciale. Essa offriva, tra l'altro, una certa compattezza linguistica pur nella varietà delle parlate popolari ed una buona vitalità di queste, in grande prevalenza friulane, con le appendici giuliane e veneto-friulane.

Il programma iniziale contemplava la pubblicazione di circa ottocento carte dedicate a nozioni particolarmente interessanti per la loro varietà lessicale; esso fu successivamente modificato con l'intento di presentare un'opera completa che ci fornisse un quadro assai più preciso del lessico e delle varietà dialettali friulane.

Fin dal 1964-1965, quando presentai — attraverso l'Università di Trieste ove insegnavo — il mio piano di lavoro al « Consiglio nazionale delle ricerche » (CNR) — ed ebbi subito il convinto consenso, assai autorevole, di Giacomo Devoto oltre che di Benvenuto Terracini — non fui allettato dal proposito di allestire un Atlante del « retoromanzo » (o « ladino » in senso lato). Ritenni infatti un progetto più corretto di limitare le esplorazioni a quella regione che almeno sino ai primi decenni del secolo passato presentava sicuramente — pur nella varietà di forme e di parole — una certa omogeneità, assai superiore alle condizioni attuali (la friulanità era ancor viva a Trieste e Muggia ad oriente, e ad occidente essa perdurava verosimilmente fino al fiume Livenza, includendo Pordenone, ora di parlata veneta). Dalle mie esperienze di dialettologo, specialista della « Ro-

mania Alpina » ([17]), avevo già sufficienti prove di una dimostrata divergenza, spesso notevole, tra il retoromanzo orientale — che è preferibile denominare semplicemente « friulano » — e il retoromanzo centrale ed occidentale. Queste due ultime regioni risultavano inoltre indagate minuziosamente nell'AIS ([18]), in varie monografie edite, ed in parecchie « tesi di laurea », di vario livello scientifico, ma sempre dirette con la consueta competenza da un maestro qual è Carlo Tagliavini ([19]).

Non ritenni inoltre opportuno di estendere i rilevamenti all'Istria che nella fisionomia più autentica ed arcaica dell'istrioto (il quale pure appartiene all'italo-romanzo) presenta concordanze forse meno puntuali con l'area friulana (ma ciò è vero solo in parte), mentre la diffusione del veneto-giuliano risultava ridotta a causa dei ben noti avvenimenti politici ([20]).

3. I lavori preparatori per le inchieste furono iniziati nel 1965 mediante la copiatura su schede a stampa di tutti i materiali inediti raccolti dal Pellis per l'ALI, conservati a Torino (e parzialmente a Udine) ([21]) i quali si riferissero alla regione Friuli-Venezia Giulia, alle aree ladine centrali ed in parte a quelle venete, specie centro-settentrionali. Contemporaneamente vennero trasferiti su schede anche i materiali lessicali dei punti friulani, ladini centrali, alto-veneti e ladini occidentali contemplati nell'AIS (inquisiti da P. Scheuermeier).

Il nostro questionario è stato compilato mediante le indi-

([17]) Si vedano alcuni contributi generali riuniti ora nel mio volume *Saggi sul ladino dolomitico e sul friulano,* Bari 1972 (ad essi debbono aggiungersi vari articoli di fonetica, di etimologia e di toponomastica — spesso volumi — relativi all'area alpina nord-orientale).

([18]) E' noto che l'AIS ha riservato molti punti all'esplorazione dei dialetti ladini svizzeri o retoromanzi; per una sommaria bibliografia del « ladino centrale » si veda anche C. TAGLIAVINI, *Elementi di linguistica italiana*[2], Padova 1943, pp. 163-175.

([19]) Per le tesi di laurea (inedite) discusse e guidate dal Tagliavini all'Università di Padova, v. M. CORTELAZZO, « Bollettino della carta dei dialetti italiani » II (1967), pp. 75-93, e per quelle di argomento ladino, ladino-veneto, friulano ecc. v. i miei *Saggi,* cit., pp. 221-223 (nota).

([20]) Vedi il mio articolo *L'atlante storico-linguistico-etnografico friulano,* in « Lares » XXXI (1965), pp. 117-122.

([21]) Notizie più ampie sullo svolgimento dei lavori per l'allestimento dell'ASLEF ecc. si troveranno nella mia *Introduzione all'atlante storico-linguistico-etnografico friulano* (*ASLEF*), Padova Udine 1972.

cazioni che venivano a fornirci i rilevamenti del Pellis, e in un secondo tempo la consultazione dell'AIS, un'opera che più si adopera e più si dimostra quasi sempre esemplare. Abbiamo pertanto aggiunto, in un secondo tempo, poche domande che si riferivano soprattutto all'ambiente regionale friulano (ed in questo settore siamo stati forse eccessivamente parchi poiché contiamo sempre nei promessi complementi suggeritici dall'etnologo).

Le inchieste furono affidate nella massima parte al principale collaboratore dell'impresa, il dr. Giovanni Frau, affiancato da Emilia Mirmina, da Alberto Zamboni e da altri allievi miei e di C. Tagliavini ([22]); si aggiunse poi la preziosa cooperazione di alcuni studiosi locali, assai esperti delle parlate friulane e della vita paesana, tra i quali ricordo Novella Cantarutti, Amedeo Giacomini e Renato ed Elvia Appi. Le inchieste furono espletate dopo varie revisioni nell'arco di tre anni (1966-1969), ed esse risultarono particolarmente difficili per alcune nozioni soprattutto nell'ambito della flora popolare e della fauna (abbiamo utilizzato varie illustrazioni ed erbari). I rilevamenti furono eseguiti in 129 stazioni con una rete di inchieste assai più fitta in montagna — ove le parlate sono più differenziate — rispetto alla pianura. Nella scelta dei punti mi fu di valido aiuto il collega prof. Giuseppe Francescato che aveva poco prima pubblicato l'eccellente *Dialettologia friulana* ([23]) e che si assunse gentilmente anche il compito di inquisire sei punti in paesi appartati della Carnia. Le domande del nostro questionario, nel numero di 820, dedicate soprattutto a concetti che già sapevamo essere profondamente differenziati per l'aspetto lessicale, non potevano ovviamente fornire un quadro completo del lessico fondamentale di uso quasi quotidiano o per lo meno assai vitale nei numerosi paesi e frazioni da noi visitati. Ci è sembrato pertanto opportuno di integrare le nostre fitte esplorazioni condotte in loco, mediante la ricca messe di materiali lessicali che si pote-

([22]) Per i « collaboratori dell'ASLEF », vedi la mia *Introduzione,* cit. pp. 93-97.

([23]) Uscita ad Udine (SFF) 1966 e vedi del medesimo A. *Studi linguistici sul friulano,* Firenze 1970.

vano attingere tanto all'AIS, quanto e soprattutto all'ALI, materiali questi ultimi importantissimi ed inediti (essi sarebbero rimasti inutilizzabili ancora per lungo tempo). Abbiamo pertanto ricopiato su schedoni e normalizzato secondo la nostra grafia semplificata le notazioni troppo complesse — e a volte inconseguenti — del Pellis e dello Scheuermeier. Va inoltre osservato che la nostra trascrizione non trascura ovviamente il *fono distintivo,* cioè il fonema, e il fono *caratterizzante* che spesso è sottolineato anche dai comuni locutori ([24]). Il Pellis aveva iniziato le sue inchieste per l'ALI nel 1925 partendo proprio dal suo Friuli di cui conosceva assai bene buona parte dei dialetti (la prima inchiesta è stata eseguita ad Aquileia); egli aveva inoltre utilizzato spesso (in circa 40 punti) il questionario completo col quale egli otteneva quasi 6000 risposte ([25]). Mi è parso utile, pertanto, di integrare le nostre carte linguistiche (che risulteranno all'incirca 820) con « liste di parole » registrate in *Tavole*: elenchi che risultano più o meno nutriti a seconda dei materiali che avevamo a nostra disposizione. Essi permettono, tra l'altro, di verificare le concordanze e le non molte discordante tra i rilevamenti dell'AIS e dell'ALI.

4. Dopo la pubblicazione di un *Saggio* ([26]), tipograficamente ancora artigianale, di carte, di tavole, di schizzi e di commenti per una decina di concetti (apparso nel 1969), si dette inizio, nel 1970, alla redazione definitiva del primo volume. Nel frattempo avevamo concordato con i collaboratori, un primo ordinamento dei numerosi materiali nostri (copiati a macchina su lunghi schedoni) e di quelli estratti dall'AIS e soprattutto dall'ALI inedito. Ci è sembrato più funzionale un ordinamento dei concetti che si iniziasse partendo dal « creato », « fenomeni

([24]) Vedi le mie osservazioni in *Introduzione,* cit., p. 46.

([25]) Il *Questionario* originario (poi ridotto durante le inchieste) è stato ora pubblicato: *Atlante linguistico italiano: Questionario,* edizione definitiva del testo originario di M. Bartoli e U. Pellis a cura di A. Genre, S. Campagna e L. Massobrio. Torino 1969 (Suppl. del BALI n. 3). Nelle inchieste il Pellis ha peraltro utilizzato spesso un questionario « medio » o « minimo ».

([26]) *Saggio di carte e di commenti dell'ASLEF,* in « Studi linguistici friulani » Udine (SFF) 1969, pp. 40-98 (il *Saggio* cartografico è stato elaborato da G. Frau e P. Benincà Ferraboschi).

atmosferici », « divisione del tempo », « configurazione del terreno », per passare alle « piante spontanee » (sezione assai vasta), alla « fauna » e finalmente, col terzo volume, all'uomo, e cioè alle « parti del corpo », « qualità e difetti fisici », « attività fisiologiche » ecc.

Una cura particolare è stata dedicata alla scelta di un fondo della carta che consentisse un rapido orientamento sulle caratteristiche geografiche della regione e sulla precisa localizzazione dei punti inquisiti.

A differenza perciò delle opere consimili finora pubblicate, il nostro Atlante presenta carte interamente rinnovate in cui è indicata sommariamente l'orografia, l'idrografia, la viabilità ecc., ma soprattutto i nomi dei paesi esplorati i quali sono stampati in color ocra chiaro che non disturba la lettura delle forme dialettali le quali risaltano poiché registrate in nero (anche per codesti particolari sono debitore di alcuni suggerimenti dovuti soprattutto al Frau). Ai margini della carta figurano alcune note e una specie di apparato di confronto con le inchieste del Pellis e dello Scheurmeier (AIS) qualora esse discordino.

Il primo volume è dedicato a 635 concetti dei quali 130 figurano su carte (e sono i più interessanti per la varietà dei tipi); esso è uscito nel 1972, unitamente alla mia *Introduzione all'ASLEF* ([27]), un denso volume che orienta il lettore sulle finalità dell'opera, sulle inchieste, sulla trascrizione e simboli ecc.; essa fornisce soprattutto molti dati statistici sui punti ed un quadro sociolinguistico dei singoli paesi con una succinta bibliografia.

Esce ora a distanza di due anni il secondo volume dedicato — come abbiamo detto — alla fauna e a concetti ad essa

([27]) Sopra citata; il capitolo più ampio (pp. 109-218) è dedicato a « I punti di rilevamento » con notizie varie, linguistiche, socio-linguistiche, statistiche ecc. e con molti riferimenti bibliografici. Il prof. G. Perusini, noto erudito friulano, mi ha giustamente suggerito di correggere due sviste in cui sono incorso (a p. 149 ho segnalato erroneamente come scritte in friulano poesie di C. Ermacora, a p. 147 è detto che Forgària appartiene alla diocesi di Concordia invece di Udine). Sia detto qui chiaramente che i riferimenti bibliografici — che credo utili — non costituiscono una « Bibliografia linguistica del friulano o dei testi scritti in friulano » (opera autonoma di futura pubblicazione).

collegati, quali la caccia, l'uccellagione (molto praticata in Friuli), l'allevamento del baco da seta, l'apicoltura ecc.; i due primi volumi sono accompagnati da chiari schizzi di piante ed animali ([28]).

Ora che l'opera è bene avviata — nonostante varie difficoltà specie di ordine economico — si spera di poter apprestare e pubblicare più rapidamente gli altri quattro volumi già in buona parte redatti.

5. Come abbiamo detto, i *Commenti* del Terracini (e quelli analoghi di pochi atlanti regionali) ([29]) sono stati per me stimolanti per preordinare e realizzare, con la collaborazione di valenti specialisti, una serie di illustrazioni delle carte e delle tavole riunite in alcuni volumi monografici di onomasiologia ([30]).

Alcuni di essi sono già in corso di avanzata elaborazione ed in particolare i quattro volumi dedicati all'ASLEF I, soprattutto per quanto concerne la flora popolare. Io stesso ho apprestato vari commenti editi in riviste italiane e straniere o in miscellanee con lo scopo precipuo di fornire alcuni modelli agli altri ricercatori, colleghi e amici, o ai giovani studenti che preparano una tesi di laurea di livello generalmente superiore alla media delle dissertazioni italiane (ormai quasi sempre modeste o di nessun valore scientifico) ([31]).

I commenti sia pur redatti con una certa libertà nella stesura, e soprattutto nelle singole introduzioni ai volumi, debbono seguire un certo schema che prevede la presentazione di un rapido panorama delle condizioni lessicali dell'Italia supe-

([28]) I primi due volumi dell'ASLEF da me diretti sono stati redatti da G. Frau (redatore capo), da P. Benincà Ferraboschi, Daniela Piccini e Laura Vanelli (al secondo volume ha dato il suo valido aiuto nella revisione di molte risposte errate [o non precise] Amedeo Giacomini). Dal terzo volume la redazione è composta da G. Frau, G.B. Pellegrini e L. Vanelli Renzi.

([29]) In particolare si veda l'*Atlas de la Wallonie* (ALW) pubblicato da L. Remacle e E. Legros (I Liège 1953, III Liège 1955).

([30]) Vedi *Introduzione,* cit., pp. 41-42.

([31]) Oltre ad alcuni miei commenti pubblicati in riviste ed in miscellanee italiane e straniere (si riferiscono per lo più a « piante di montagna »), hanno apprestato commenti di prova A. Zamboni, G. Frau e P. Benincà Ferraboschi. Alcune tesi — non ancora elaborate definitivamente per la stampa — sono state già ultimate e si riferiscono soprattutto alla terminologia dei mestieri.

riore: quadro che diventa sempre più particolareggiato nello studio dei vari tipi ladini occidentali, centrali, lombardi e veneto-alpini (bellunesi e cadorini), con alcuni eventuali cenni sui dialetti istriani (veneti) e istrioti. Una elencazione completa di tipi e di varianti fonetiche sarà invece riservata all'area dialettale friulana mediante i materiali dell'ASLEF (eventualmente integrati con altre fonti, specie antiche) ([32]). Le risposte saranno raggruppate possibilmente secondo le singole aree dialettali interne alla regione e si cercherà di indicare costantemente per tutte le parole la spiegazione etimologica. Bisogna osservare a questo proposito che il Friuli e l'Italia Nord-orientale in generale offrono ancora una ricca messe di parole non registrate nei dizionari dialettali — tra i quali primeggia, come si sa — l'ottimo *Nuovo Pirona* con le relative *Aggiunte* ([33]) — e frequenti sono le voci sprovviste di qualsiasi proposta etimologica, a volte autentiche rarità in seno alla Romània ([34]). Molto utili risultano inoltre le comparazioni sia all'interno della regione, sia con le aree comunemente definite « retoromanze » o con quelle italiane settentrionali che io preferisco denominare più genericamente « cisalpine ».

Nel primo caso non sono infrequenti gli esempi che stanno a dimostrare il ruolo ricoperto da antiche circoscrizioni politiche e soprattutto ecclesiastiche ([35]) anche per la circolazione di alcune parole che risalgono a particolari latinità con contrapposizioni piuttosto nette o più sfumate ad es. tra modelli che fanno capo

([32]) Non si trascureranno i testi antichi per i quali disponiamo oltre che di alcune antologie (Joppi, D'Aronco, Chiurlo, Virgili ecc.) anche di glossari, tra i quali quello ben noto di P. Sella (non molto ricco per il Friuli), dell'inedito di G.B. Della Porta, di una buona tesi di laurea di Daniela Piccini ecc.

([33]) G.A. Pirona-E. Carletti-G.B. Corgnali, *Il nuovo Pirona,* Udine 1935 (ristampa a cura della SFF del 1967 e 1973); tale opera è ora integrata da varie *Aggiunte* (a cura della SFF), suddivise per zone.

([34]) Si veda ad es. l'eccellente saggio di A. Zamboni, *Etimologie friulane e venete,* in « Studi linguistici friulani » III (1973), pp. 11-61.

([35]) Per l'importanza delle circoscrizioni diocesane nella distribuzione lessicale v. soprattutto J. Jud, *Romanische Sprachgeschichte und Sprachgeographie,* Zürich (Atlantis) 1973, pp. 161-277 (ristampa di due saggi fondamentali). Vedi anche i miei *Saggi,* pp. 383-403, ove si può documentare la distribuzione di diversi tipi lessicali a seconda delle antiche diocesi.

ad Aquileia e successivamente a *Forum Iulii* (Cividale), oppure alla antica diocesi di Concordia sulla destra del fiume Tagliamento; ed in tale contrapposizione si può a volte prescindere da innovazioni più recenti che hanno il loro epicentro nel Veneto di Terraferma, tanto di tipo trevisano quanto — a Nord — di tipo bellunese. Non è inoltre difficile poter isolare un filone di voci esclusivamente carniche che in qualche caso si continua nei confinanti dialetti comelicani e cadorini ([36]). Quanto ai confronti esterni alla regione, ritengo che codesto tema di ricerca rappresenti una delle principali finalità della nostra impresa. Non mancano infatti tentativi parziali d'inquadrare il lessico friulano in seno alla Romània dovuti soprattutto a Carlo Battisti il quale si è occupato in tante occasioni del lessico ladino senza entrare in minuti particolari ([37]). Analoghi esperimenti, sia pur fondati su pochi concetti, erano stati compiuti da Th. Gartner, ed essi sono generalmente ripresi in alcuni manuali di linguistica romanza di grande diffusione ([38]). Più che mediocre è inoltre il recente volumetto di J.G. Redfern, *A Lexical Study of Raeto-Romance and Contiguous Italian Dialect Areas* ([39]), viziato da tanti errori di metodologia e zeppo di etimologie fantastiche; tale volumetto è stato giustamente criticato — e spesso severamente — da studiosi italiani e stranieri ([40]). Qualche cenno al lessico retoromanzo — anche se le osservazioni non incoraggiano di certo ad accettare l'ipotesi dell'unità ladina — si trova

([36]) Già da alcuni anni sostengo che i dialetti cadorini rappresentavano in origine una propaggine dei dialetti carnici; tale constatazione si accorda perfettamente con le premesse storiche preromane, romane e medievali; vedi i miei *Saggi* (*passim*).

([37]) C. Battisti, *Cenni preliminari ad un inquadramento del lessico friulano,* in « Studi goriziani » XIV (1953), pp. 5-49, ecc.

([38]) Vedi ad es. Th. Gartner, *Rätoromanische Grammatik,* Heilbronn 1883, pp. 1-32 e *Handbuch der rätoromanischen Sprache und Literatur,* Halle 1910, pp. 254-272.

([39]) Ora pubblicato dall'editore Mouton (The Hague, Paris, 1971), ricavato da una modesta tesi di laurea americana.

([40]) Si veda il mio cenno in *Saggi,* pp. 237-8; P. Benincà Ferraboschi, *Osservazioni sull'unità lessicale ladina,* in « Studi linguistici friulani » III (1973), pp. 121-132 e la rec. di J. Kramer, in « Archiv f. d. St. NSpr. » 210. B. (1973), pp. 437-442.

in alcuni scritti di G. Rohlfs ([41]) e, con maggiore attenzione, in una serie di contributi recenti della studiosa romena Maria Iliescu (che ha condotto le sue inchieste soprattutto utilizzando informatori friulani emigrati da tempo in Romania i quali conservano generalmente assai bene l'avita parlata) ([42]).

6. Per quanto concerne la mia particolare esperienza relativa alla *Romània Alpina* (specie centro-orientale), e cioè ai dialetti ladini centrali, ladino-veneti, veneti e friulani (intensificatasi soprattutto negli ultimi anni), posso confermare in generale l'opinione degli studiosi che si sono occupati direttamente negli ultimi anni delle parlate succitate. E' assai difficile oggigiorno con tanti materiali a nostra disposizione raccolti in vari decenni, ed in particolare con riferimento al lessico — al quale si attribuisce finalmente il giusto ruolo che gli spetta ([43]) — di concepire una « unità ladina » come essa ci viene presentata in tanti manuali di linguistica romanza. Anche Pierre Bec, autore di un recente meritorio *Manuel pratique de philologie romane* ([44]), nel capitolo dedicato al gruppo linguistico ch'egli denomina « rhéto-frioulan », limita in sostanza il concetto di una autentica unità tra la varia gamma di favelle che vanno dalle sorgenti del Reno in Svizzera — con una interruzione dovuta all'ampio cuneo tedesco ([45]) — sino a Muggia oltre Trieste, ora ai confini con la Jugoslavia; egli è propenso a sottolineare che « le lexique *rhéto-frioulan* se distingue, entre autres, par une certaine divergence de types lexicaux ». Anche in questo caso

([41]) G. ROHLFS, *Die lexikalische Differenzierung der romanischen Sprachen*, München 1954, pp. 88-89.

([42]) Vedi ad es. *Rätoromanisches zu Gerhard Rohlfs « Romanische Sprachgeographie »* (sopra citata), in RRL XVII (1972), pp. 479-488, ed il volume complessivo *Le frioulan à partir des dialectes parlés en Roumanie*, Mouton 1972.

([43]) Il lessico è valorizzato ampiamente anche nel recente volume dello studioso sovietico V.V. MAKAROV, *Problemy leksiko-semanticeskoj differentsiatsii romanskix jaz'ikov*, Minsk 1972 (egli cita all'inizio la nota dichiarazione del v. Wartburg: « Wer einmal das grosse Thema der Differenzierung der roman. Sprachen in Angriff nehmen wird, der muss sich in allerster Linie an das *Vokabular* halten »).

([4]) Paris 1970-71, pp. 305-355.

([45]) Cuneo tedesco che tuttavia è assai ricco di relitti neolatini nella toponomastica come insegna ad es. la *Val Venosta* studiata da C. BATTISTI in DTA I (Firenze 1936), ecc.

concordo pienamente con una chiosa a tale osservazione di Maria Iliescu la quale aggiunge: « ce qui veut dire en autre termes: par un manque d'unité » ([46]). Come ho scritto in altra sede ([47]), le concordanze lessicali specifiche, veramente significative e che possano esser invocate per un presunto fondo comune di latinità, differenziata da quella 'cisalpina' — per quanto io sappia fino a questo momento — non si contano sulle dita di una mano ([48]).

Negli ultimi tempi, avendo a disposizione una grande quantità di materiali, ho intensificato le ricerche comparative secondo un modello — che si fonda su *aree storiche* — esposto nel mio contributo *Criteri per una classificazione del lessico 'ladino'*, apparso nel 1969 ([49]). Dopo alcuni anni di rinnovate indagini in vari campi semantici, non mi pare di dover allontanarmi dal giudizio già espresso ([50]) e cioè: « mentre è difficile individuare una ampia serie di parole (ora direi addirittura « una modesta serie ») che vengano a confermare una certa unità 'reto-friulana' (adopero il neologismo del Bec) con esclusione della Cisalpina, cioè dell'Italia superiore (soprattutto in diacronia), sarà forse più agevole identificare un gruppo di tipi lessicali che caratterizzano notevolmente l'area carnico-friulana e che stanno ad indicare una certa autonomia del Friuli in seno alla Gallo-romania italiana ». Per questo motivo, in un recente articolo dedicato a « I cinque sistemi dell'italo-romanzo » ([51]) — in cui le cinque grandi aree potrebbero essere ulteriormente suddivise —, ho creduto opportuno d'isolare in seno al suddetto gruppo un « sistema friulano » (in buona parte in accordo con G. Francescato) il quale presenta alcuni tratti linguistici specifici anche

([46]) M. ILIESCU, « *Parler* », « *Bavarder* » *et* « *Aboyer* » *en rhétoroman central*, RRL XVIII (1973), pp. 431-434, vedi p. 434.

([47]) Vedi ora in *Saggi*, cit., pp. 124-6 nota.

([48]) Vedi anche P. BENINCÀ FERRABOSCHI, art. cit., p. 126.

([49]) Ora in *Saggi*, pp. 191-238

([50]) *Saggi*, p. 237.

([51]) Vedi nota 13.

se numerose sono le convergenze col cisalpino e col veneto arcaico ([52]).

Le ulteriori ricerche in via di elaborazione condotte dai miei collaboratori e da alcuni allievi più giovani vengono sostanzialmente a confermare tale convincimento ([53]).

7. Ma va infine ricordato che il Friuli gode di un particolare privilegio linguistico, di essere cioè l'area d'incontro e di smistamento di correnti culturali e linguistiche « mitteleuropee »; nel nostro Atlante mi è sembrato indispensabile di non trascurare alcuni punti alloglotti, sloveni e tedeschi (sempre bilingui o trilingui). Abbiamo pertanto riservato — lo speriamo — sufficiente attenzione anche per tali aree, oasi linguistiche o zone marginali in cui la Romània s'incontra con la « Slavia » e con la « Germania » ([54]). Dobbiamo infatti riconoscere che gli intrecci, le reciproche influenze dei vari filoni linguistici erano certamente più intense nei secoli passati proprio nella nostra Regione che — tra l'altro — ebbe una sua storia particolare con un prolungato periodo di regime feudale. Se consideriamo che nella nostra rete di rilevamenti abbiamo compreso vari punti sloveni e quattro tedesci, potremmo attribuire al nostro Atlante, in certa misura (sia pur minima), le caratteristiche di un atlante plurilingue. Per lo sloveno vi sono rappresentate le principali varietà dialettali della « Slavia italiana » (quasi sempre in regresso), lo zegliano della Val Canale con La Glesie P. 6a (inchiesta trilingue: sloveno-tedesco-friulano) e Ugovizza P. 7a; il resiano — che fu palestra dei noti studi di J. Baudouin de Courtenay — con Oseacco P. 34a e Stolvizza P. 34b; i dialetti del Torre con Pradielis-Lusevera P. 45a e Cergnèu superiore in comune di Nimis P. 64a; la Val Natisone con Vernasso P. 88a e Savo-

([52]) La penetrazione veneta nell'area friulana è di certo assai antica nella *Scripta*, mentre nell'uso orale essa si fa più intensa, specie nei centri cittadini, dopo il passaggio del Friuli a Venezia.

([53]) Tale constatazione è fondata sulla comparazione di numerosi concetti esaminati già in parecchie tesi di laurea da miei allievi; le concordanze con le parlate ladine trovano di norma corrispondenza nella Cisalpina e nel Veneto mentre è possibile isolare alcune voci limitate — per quanto sappiamo — unicamente all'area friulana.

([54]) Vedi *Introduzione*, cit., pp. 53-91.

gna P. 70 ([55]) ed infine il Carso con Sgonico P. 219. Le oasi tedesche, di origine carinziana, figurano naturalmente con Sappada P. 1 in provincia di Belluno, Timau P. 3a e Sauris P. 16, mentre alcuni materiali tedeschi, oltre che per La Glesie, sono stati registrati per Tarvisio P. 8, al confine tra Italia, Austria e Iugoslavia.

L'incontro di dialetti appartenenti a lingue tanto diverse, romanze, slave e germaniche, ha dato origine a prestiti reciproci che solo in parte sono stati finora indagati; manca ad es. una buona monografia sull'elemento tedesco — specie per il periodo medievale — nel friulano, oppure sui prestiti friulani nello sloveno anche se possiamo disporre di varie indicazioni tratte dai lavori di Baudouin de Courteney, di F. Šturm, di A. Grad ecc. ([56]). D'altro canto, anche l'elemento sloveno nei dialetti e nella toponomastica friulana non ci sembra adeguatamente investigato ed il nostro ASLEF registra infatti parecchi termini sloveni in dialetti friulani marginali quasi del tutto ignorati ([57]).

Ancor più interessante mi sembra lo studio delle analoghe motivazioni onomastiche che stanno spesso alla base di denominazioni friulane e unitamente slovene e tedesche della nostra Regione (e spesso di aree vicine). Si può pensare a calchi reciproci, ma appare evidente che in molti casi è stato il friulano — considerato parlata di maggior prestigio — ([58]) ad offrire la tipologia della denominazione calcata dagli alloglotti di piccole comunità.

In un contributo recente (in corso di stampa) ho infatti dedicato alcune pagine alle « Convergenze onomasiologiche friu-

([55]) Per Savogna, come per Tarvisio (ted.) e per Zaule (Muggia), ci siamo avvalsi unicamente dei materiali raccolti dal Pellis sistemati nell'*Apparato*.

([56]) Vedi la bibliografia da me citata in *Saggi*, pp. 420-438.

([57]) Si tratta peraltro di slavismi marginali, normalmente di scarsa circolazione nei dialetti friulani.

([58]) Ciò è valido soprattutto in alcune aree della Slavia friulana (specie nella valle del Torre); per le oasi tedesche vedi le osservazioni sociolinguistiche di N. Denison, *Friulano, italiano e tedesco a Sauris*, in « Atti del Congresso intern. di linguistica e tradizioni popolari » organizzato dalla S.F.F., Udine 1969, pp. 87-95.

lano-sloveno-tedesche » ([59]) fondandomi sui materiali del primo volume dell'ASLEF. Riconosco che in alcuni casi tali concordanze potranno rivelarsi generiche e di diffusione assai più ampia; ma non credo che esse siano in tanti altri semplicemente casuali poiché esse stanno a dimostrare l'intima simbiosi sloveno-friulana o tedesco-friulana dei locutori bilingui o trilingui.

8. Ma vorrei concludere questo discorso, che serve a introdurre un esempio di commento ad una carta dell'ASLEF vol. I, con una constatazione del resto ben nota: la situazione e l'articolazione linguistica di una regione costituisce uno specchio fedele di vicende storiche particolari (dalla protostoria ai nostri giorni) che in essa si sono succedute. Anche per questo motivo abbiamo inserito tra le tavole introduttive dell'Atlante alcune che si riferiscono alla storia, archeologia, topografia, toponomastica ecc. dell'epoca preromana e romana (carta da me elaborata) ([60]), alle circoscrizioni diocesane ed alle pievi medievali (ricavata da una nota opera di P. Sella e G. Vale), un'altra relativa alla situazione politico-amministrativa della Patria del Friuli alla fine del sec. XVIII ([61]), un'altra ancora di carattere economico, sui mercati della Regione ([62]) ecc.

Siamo d'altro canto perfettamente consci che la nostra opera per poter utilizzare a titolo pieno l'etichetta di 'storica' ed 'etnografica', accanto a quella di 'linguistica', deve essere affiancata da un atlante storico-etnografico strettamente collegato, anche

([59]) Comunicazione tenuta a Málaga (settembre 1973) in occasione del « V Convegno dell'Atlante linguistico mediterraneo » (in corso di stampa in BALM).

([60]) La carta è riprodotta dal volume *La lingua venetica* a cura di G.B. Pellegrini e A.L. Prosdocimi, I, Padova-Firenze 1967 (la carta è stata compilata dietro mie indicazioni).

([61]) *Carta politico-amministrativa della Patria del Friuli al cadere della Repubblica Veneta.* Saggio di Lodovico Bertolini e Umberto Rinaldi, anno 1913, ripubblicata da G. Ferrari, *Il Friuli. La popolazione dalla conquista veneta ad oggi,* Camera di Commercio, Udine 1963 (la carta è preziosa, ma non è esente da alcune pecche, secondo l'autorevole giudizio del prof. G. Perusini).

([62]) *Carta delle aree e sub-aree di attrazione del commercio al dettaglio del Friuli-Venezia Giulia* tratta da *La carta commerciale d'Italia* diretta da G. Tagliacarne, Milano 1968.

nel formato, con i volumi che veniamo pubblicando, a cura dei colleghi Perusini e Mor.

II

Come esempio di illustrazione di una carta della sezione botanica ho scelto l'*erica scopina* che è caratterizzata da alcune denominazioni assai tipiche per la nostra Regione.

1. [ASLEF I, 579, carta 114] L'*erica scopina* (*Erica carnea L.*) è un'ericacea che cresce su pendii aridi e rocciosi in terreno asciutto. Essa è diffusa in tutte le Alpi nei luoghi montuosi dell'Europa centrale e nei paesi di montagna è spesso adoperata anche come lettiera per il bestiame nelle stalle. In Friuli è presente dalla regione di pianura fino a ca. 1900 m.s.m. (cas. Belvedere) o 1960 (M. Tersadia). Gortani II, 315 ([63]).

I nomi italiani più frequenti sono *èrica, brèntoli, scopina, scopa, crecchia.* Dalla carta 617 dell'AIS e da altre fonti (specie dal Penzig) si può delineare un quadro sommario delle denominazioni nell'Italia nord-occidentale in cui prevalgono voci di origine prelatina, ed in particolare: **brūcus* (gallico) 'erica', con varianti e derivati, v. REW 1333 **brūcus* (gall.) 'Heidekraut' 'Besenginster' e 2. **braucus*. Il problema etimologico delle denominazioni alpine dell'erica e di piante o cespugli, escrescenze e affini è stato recentemente approfondito nel denso contributo di J. Hubschmid, *Bezeichnungen für Erika und andere Sträucher, Gestrüpp und Auswüchse,* in « Vox Romanica » 27/2 (1968), 319-359, inoltre nel FEW I² (voce rielaborata da H.).

Da **brūcus* (lat. mediev.) glossato con *fráech* (in un testo m. irl.) cioè 'Heidekraut' o 'Erika' cui corrisponde senza dubbio *brucus.i. ramnus* (CGL III, 587, Cod. Vat. X sec.) accanto a *bruccus* (e come osserva lo H. *rhamnus* designa vari

([63]) Per le abbreviazioni rinvio soprattutto alla mia *Introduzione,* cit., pp. 253-260; altre sigle sono tradizionali o facilmente comprensibili allo specialista. Per necessità tipografiche ho dovuto sostituire alcuni segni e semplificare la trascrizione fonetica (*z* = sibilante sonora, ecc.).

cespugli spinosi), proviene ad es. il piem. *brü(k)*, il mil. *brüg*, il prov. *bruc, bruga* ecc. ed i numerosi derivati gallo-italici del tipo *brügera*, cfr. fr. *bruyère* ecc.

2. Cito un breve campionario dall'AIS, ad es.: P. 114 Ceppomorelli NO *i bruk* (pl.), 117 Ornavasso NO *al bruk*, 175 Vicoforte CN *i bru*, 167 Monbaruzzo AT *i bri*, 115 Antronapiana NO *brič* ecc.; in Liguria P. 190 Airole IM *u brügu*, 185 Noli SV *brüg*, 187 Zoagli GE *ü brügu*, accanto a derivati in *-āttus, brügata*. Cfr. Penzig 180 *bru, bruch, brugo* (Novara), *bruera, brüga domèstega, brüghe* ecc. (Liguria).

Per il tipo « brughiera » cfr. ad es. P. 142 Bruzolo TO *bruyèra*, 153 TO *brüvèra*, 152 Pramollo TO *briára*, 181 Valdieri CN *bruvíara*, 182 Limone Piem. CN *burière* ecc.

In Lombardia è particolarmente diffuso **brucus;* cito soltanto P. 222 Germasino CO *el brug*, 227 Albosaggia SO *al bruk*, 236 BG Branzi *ul brük*, 258 Lumezzane-Sant'Apollonio BS *ul brük*, 267 BS *brüga*, cfr. lat. mediev. lomb. *brugum*, Bosshardt 108-109. E' assai diffusa la variante **braucu*: *-o-* non ignota al piem., ma più diffusa in Lombardia e nel Trentino; ad es .franco-prov. P. 123 Brusson AO *brö*, 132 Ronco Canavese TO *lu brèk*, 143 Ala di Stura TO *la brok* ecc. e in Lomb. P. 271 Vigevano PV *brök* e soprattutto nei dialetti trentini e nonesi *brokón, brokún* (P. 320 Pejo, 310 Piazzola Rabbi, 311 Castelfondo, 322 Tuenno, 333 Viarago ecc.). Nel Bresciano (v. N. Arietti, *Flora medico-erboristica del Bresciano*, Brescia 1965, 227) si ha per 'erica' anche *zenèstra* 'ginestra' a Ronchi di Brescia, mentre altra nota pianta che si scambia con l'erica, la *Calluna vulgaris* è denominata *argorogna* (Collio in Val Trompia) accanto al citato *brüch* (Brescia e dintorni), oppure *grüza* (Gardone Riviera), *regna* (Colle S. Zeno) e *regogna* (Gussago) (v. qui sotto).

Il senso originario di **brucus* ecc. è verosimilmente quello generico di 'sterpaglia', cfr. l'a. irl. *froích*, irl. *fraech* derivato da una base **wroiko-* v. Hubschmid, *art. cit.* 322 e Thurneysen, *A grammar of old Irish* 123 (*froích* 'heather'). Anche in dialetti della Svizzera tedesca riappare il tipo gallico: *brüsch*,

prüsch, wilde brüsch, Nadelbrüsch, oppure *Brüch, Roter Brüch* ecc. Marzell II, 271-2 (ivi ampia bibliografia).

3. Nell'Italia Nord-occidentale sono tipi assai più isolati ad es. le denominazioni che richiamano direttamente lo 'strame' (REW 8287 *stramen*), ad es. P. 129 Borgomanero NO *strámu*; cfr. analoga motivazione al P. 340 Roncone TN *patúč* cioè 'rimasugli di strame' (REW 6138a *pactum*) — accanto a *ría,* v. più avanti — noto anche a Tione, Cavedine ecc.; allude semplicemente a 'cespuglio' il lig. *kustu* P. 189 Borghetto di Vara SP; oppure a la 'scopa' che si ricava dalla pianta, P. 189 *l ürza*, cfr. « ulice » = scopa (nel lig., march. e cal.); *grüža* di 259 Toscolano BS si equivale invece alla nozione di 'stoppia'. In Emilia prevale 'scopa': P. 466 Sestola MO *la škova,* 467 Dozza BO *ɣ škrov,* 478 Cesenatico FO *skova* ecc. Mi risulta isolato P. 432 Bardi PR *ukèta* (analogamente isolato anche 133 Vico Canavese *barfáyi*). Il Penzig 180 menziona per l'Emilia *scopa, scopo, ulz* (Modena, vedi sopra), *scova, garnè de cuntadéin, garnè di San Zoan* ecc. cioè derivati di *granu*, cfr. *granata!* ed analogamente per la Lombardia *scua* (Bergamo), *granèra* (Brescia) ecc. Per analoghe denominazioni della « Calluna vulgaris » in dial. ted. v. Marzell, I, 729-737 (ad es. *Besenheide, Besenkraut,* ecc.).

Per l'area ladina occidentale è facile notare la prevalenza del tipo cisalpino esaminato **brucus* e **braucus*; cito dall'AIS P. 1 Brigels *il bruč,* 3 Pitasch *il bruč,* 5 Ems-Domat *il bruyk,* ecc., al P. 13 Vrin accanto a *bruč* anche *buržin* (metatesi!) e non manca l'italianismo *èrika* al 9 Remüs, 19 Zernez, 28 Zuoz ecc.

4. Nel Trentino si notano, come abbiamo già visto, tipi lombardi indicati dal Pedrotti-Bertoldi 147-9 che segnala *brocón* per Trento e per una buona parte della Valsugana, Cembra, Rumo, Val di Sole ecc. *brocóm* Rovereto e Vallarsa (da notare che da tale denominazione deriva ad es. il *Passo del Brocón* sopra Tesino); e si noti anche *brüch* dell'alta Val di Sole, *brügini* pl. Bresimo, *bröghi* di Predazzo, *brega,* pl. *breghes* di Fassa.

Altre denominazioni che interessano per i paralleli friulani (v. qui sotto) sono ad es. *ria* di Tione, *rión* di Campo Lomaso, Banale, *rióni* della Val Vestino, *réa* di Storo, *ría* di Condino, *rúa* di Bezzecca ed anche *rísca* ecc. Giova ricordare anche *torzón* di Strigno (Valsugana), del Tesino e di Roncegno, v. Prati, *DVals.* 195 *torzón* 'scopa (*Erica carnea*) che serve per far il letto al bestiame': voce spiegata dal medesimo A. in AGI XVIII (1919) 339 « questa pianta... presenta un viluppo ed è quindi da ritenere che *torϑ́ɔn* sia stato tratto da *ntoɹϑár* 'avviluppare' » (da *torquere*). Tale forma si ripete in Primiero a Ronco *teɹϑón* (ALI).

5. Nel ladino centrale — accanto al tipo **braucu+-ōne*, noto al fassano, prevale una voce di origine verosimilmente preromana che ancora non è stata sufficientemente indagata, e cioè *lezúra*. Mi avvalgo qui anche dei materiali inediti dell'ALI: S. Vigilio di Mar. *la lozüra* (AIS P. 305), Colfosco *lizúra*, Arabba (P. 315) *la lezúra*; vedi anche Tagliavini, *DLiv.* 189, ove si tenta un collegamento col tema gallico **alisia* (REW 345a), ipotesi poco verosimile. Vedi anche Rossi, *FPA* 90-91 e per la voce gallica citata dal Tagliavini, v. Bertoldi, RLiR III (1927), 263-283; per il momento conviene ribadire l'origine preromana, senza particolari indicazioni come propone Pedrotti-Bertoldi 149 ed anche Hubschmid, *art. cit.* 385, nota 53. A Bulla vicino ad Ortisei in Gardena il Pellis ha raccolto *burvèl* confermato dal Lardschneider nr. 630 *burvèl* 'Heiderich, Hedekraut' *Erica carnea* ed anche *Calluna vulgaris*; mi pare evidente la derivazione da *burvé* (*bruè, broá*) 'fermentare, ammuffire per umidità, detto del fieno' e cfr. soprattutto *burvà* 'tritume' (Martini, *Voc. gard.* 18 che cita per l'erica anche la variante *bruèl*), da *brōjan* (germ.), REW 1325. A Cortina d'Amp. tanto l'AIS quanto l'ALI hanno la risposta *brožoráda* confermata dal Majoni 17 che cita « *brogiorada* 'erica' viene raccolta e seccata, serve per il letto del bestiame » (connesso con un **braucia* da **braucus*, variante di **brucus* citati?).

In altri dialetti cadorini si ha a Vodo *auzeláda* e a Laggio *darδıròla*; riscontri si possono trovare ad es. nel Soravia 81

che per la prov. di Belluno (senza una precisa localizzazione) riporta *auselada, ausolada, desloda, deslona, nosolada, nesloda, sloda, desolada* ecc. (per l'erica e per la *Calluna*). Anche il Tagliavini, *NCCom.* 36 ha raccolto un nome che si deve inquadrare in una famiglia di voci assai ampia e di cui abbiamo qui citato alcune forme; in Comelico si ha dunque *dizlóda* 'Calluna vulgaris' Salisb. ed il T osserva soltanto che tale tipo è di area alto-bellunese e non ladino-centrale, ma egli non sa indicare alcuna spiegazione. L'ipotesi di una origine preromana non pare per ora tanto inverosimile, ma la voce deve aver subito vari incroci e paraetimologie.

Per l'Agordino (alto-bellunese) informa assai bene il Rossi, *FPA* 90-91 seguito dal Pallabazzer 116-7; l'area del ladino *lezúra* si prolunga lungo il corso del Cordevole sino ad Alleghe, ma a S di questo paese prevale in genere *fursiéi, frusiéi, forsiéi* e simili che — come ho già accennato nell'*Introd.* a Rossi 29 — non si potrà separare dal bellun. *borséi* 'Erica carnea' e *brussiéi.* Tali forme si possono riportare facilmente al prerom. *bruscia* 'Gestrüpp' (REW 1340), ed anche Hubschmid, *art. cit.* 327-8, dopo aver citato l'ampia famiglia di voci, seguendo una mia supposizione, giustamente sospetta una variante di origine venetica con FR- (da *BHR-) parallela al gallico **bruko, *bruscia.* Si deve supporre un prerom. (venetico??) **fruscia* +*-ĕllu*; lo H., *l. cit.* riporta forme parallele, ad es. il valtell. *bruscòi* 'rododendro' ecc.

6. Il Pellis per l'ALI ha raccolto a La Valle di Agordo la forma *sabína* — e non so se tale risposta sia esatta — che proviene di certo da *sabīna*, cfr. *Juniperus sabina* da cui anche i nomi locali agordini di *Savinèr* di Rocca (a. 1260 *Sauner*) *e Savinèr* fraz. di Calloneghe sul lago di Alleghe, v. i miei NLMC 140 nr. 1118 e 1119. A Belluno, come abbiamo detto, è confermato *borsèi* dall'ALI, mentre a Feltre (Arsòn) si ha fréϑha che è pure raccolto *in loco* da Migliorini-Pellegrini, *DFR* 28 *freza* f. 'erica' (*Erica carnea*) usata anche per il letto dei bachi da seta; non si vede alcun rapporto chiaro con 'freccia' (ed è incerto il confronto con i nomi del 'rododendro' che

traggono la motivazione da *sagĭtta,* specie nell'area ladina atesina, secondo una credenza — paraetimologia! — che il rododendro attirerebbe il fulmine).

Nel Veneto centrale a Tarzo (TV) l'AIS (P. 344) ha la *peϑòla* che pare un derivato di **piceola* cioè 'piccolo *pezzo'* (?), mentre il Penzig 180 per la regione veneta registra solo *scoa* 'scopa' di Vicenza (v. Pajello 236 *scoa* 'scopa') e per l'« *Erica carnea* » cita *risa, riso, riza* che sono forme del Veronese, cfr. *risa, riza* e *rongarói* 'erica herbacea, var. carnea' in Monti 118. Per Vittorio Veneto lo Zanette 456 ha pure *pezòla* 'erica montana — si usa per fare il bosco ai bachi da seta quando devono filare': « *prima se méte i grisolon* (frasca) *co le rame, dopo i rust* (pungitopo o rusco) *e dopo la pezola* ».

A Teolo (Padova) l'AIS (P. 374) dà *brekanèe* o *brékane,* cfr. nel Polesine *brècane* 'sterpi' (specie quelli dei greppi), Mazzucchi 30 (ivi si cita la frase andar per le *brècane* 'andar per le spine: toccare la peggio'). Lo H. *art. cit.* 332 lo connette col ven. *brica* o *erba brica* 'Erica vulgaris' (Boerio) o col veron. *i brikuni* (AIS P. 362) da una variante medio lat. (Piemonte) *brecum* 'Erika'. Forse è opportuno aggiungere — non sarà mera assonanza — *bricane* e *brigane* f. 'erica', Mayenne, Ercé (Ille-et-V.), raccolti dal Rolland, *Flore* VII, 249.

In Istria l'AIS al P. 398 (Dignano: istrioto!) dà *kúlizo* confermato dal Rosamani, *Voc. Giul.* 278 « *cùlizo* (Dignano), bot. 'erica di bosco' (fiorisce in febbraio, si fanno le scope degli spazzini), anche *cóulizo* » (etimo?).

7. Per la regione Friulana, oggetto principale della nostra analisi, secondo la raccolta dell'ASLEF integrata dai materiali dell'ALI e dell'AIS, la distribuzione dei nomi dell'erica appare caratterizzata da nomi prevalentemente di origine preromana tra i quali domina soprattutto una voce che pare caratteristica di tale dominio linguistico anche se offre collegamenti con voci già riportate. Cito qui sotto i tipi a partire dai più diffusi e cioè:

1) 2a Coll. *griñó* (anche Pellis), 2 (AIS) Forn. Av. *griñó*, 3a Tim. *griñó* (anche Pellis), ivi friulanismo, 5 Paul. *griñó*,

9 Pr. Crn. *griñón* (accanto a *rizútis* che indica la pianta fiorita, v. sotto), 9a Pes. (ALI) *griñón,* 10a Lud. *griñó,* 11 Comgl. *griñó,* 12 Ravs. *griñò,* 15 Dogna *griñón* (anche ALI), 17 Ovr. *griñò,* 17a Luin. *griñó* (anche ALI), 19b (AIS) Ced. *griñó,* 20 (AIS) Mogg. *griñón,* 20a Bev. *griñón,* 24 Amp. *griñò,* 26 Rav. *griñò* (anche ALI), 31a Ilg. *griñòn,* 36a Intss. *griñón,* 37 Cavzz. *griñón,* 44a Intrn. *griñón,* 45 Venz. *griñón,* 47 Clauz. *grión,* (anche Pellis), 48 Vt. d'As. *griòn,* 49 Forg. *grión,* 50 Ospp. *griòn,* 51 Gem. *griñòn,* 52 Montn. *grión* accanto, a *rižús* (v. sotto), 54 Barc. *griñón,* 57a Navar. *grión,* 60 Pinz. *griñón,* 64 Art. *grión,* 66a Ciser. *grižón* (forma contaminata, v. qui sotto), 67 Nim. *grión,* 67a *grión* friulanismo, 68a Racch. *grión,* 75 Fanna *grión,* 77 Arba *grión,* 78 Sequ. *grión,* 79a Aon. *grión,* 80a Mels *grión,* 83a Feltt. *grión,* 83 Tric. (AIS) *grión,* 86 Faed. *grión,* 87 Torr. *grió,* 92a Basld. *grión,* 93 Spil. *grión,* 96 Cos. *grión,* 99 Mor. *grión,* 100a Ceres. *grión,* 101a Modl. *grión,* 103a Cern. *grión,* 105 Civ. *grión,* 112a S. Od. *grión* (l'AIS ha la croce), 113 Mer. *grión,* 115 Ud. *grión,* 118a Ors. *grión,* 119a Lonz. *grión,* 121a Vig. *grión,* 122 Cordn. *grión,* 124a Post. *grión,* 127 Basil. *grión,* 130a Lumgn. *grión,* 131 Manz. *grión,* 134a Brazz. *grión di bósk,* 138 Gor. *grión,* 146a Lav. *grión,* 174 Cordv. *gríe* (forma particolarmente importante, v. qui sotto), 214 Fium. *grižón* (v. sotto). Va aggiunto che il Gortani II, 315 segnala anche *grionésse* (che, data la forma femm., sembra indicare una specie di accrescitivo); il N. Pirona 405 ha « *grignò* bot. erica scopina *Erica carnea*... anche *grión, grionésse, grun-, ridusiela.* A Barcis e Moggio *grignón* », e v. ivi 406 « *grión* 'Colluna vulgaris' Salisb. com. nei prati, pascoli e boschi della regione media all'alpina dove preferisce i terreni silicei... ».

8. E' evidente che le forme qui sopra citate sono quelle che caratterizzano il friulano — come abbiamo detto — nelle denominazioni alpine e settentrionali dell'Erica. Si deve peraltro tentare di giustificare le principali varianti che sembrano di natura fonetica, accanto a possibili incroci. Nella Carnia, regione indubbiamente più conservativa, si notano due particolarità, e

cioè il prevalere netto di forme con *-ñ-* del tipo *griñó*(*n*) di contro a *grión* con *-i-* semplice. Pare inoltre che si debba postulare la possibile oscillazione di *-ó* con *-ón,* cioè la caduta di *-n* finale che offre vari esempi soprattutto nelle parlate cargnelle. Quanto alla prima alterazione, mi pare si possa tenere in considerazione l'analogo fenomeno che presenta il friul. *mujárt* accanto a *mugnárt* 'fieno di terzo taglio', 'peluria ancor rada e sottile...' (= *pel mat*) ecc., da me spiegato in *Saggi* pp. 393-4. Per la fonetica avevo notato che le forme di tipo *mujárt* erano più frequenti di *mugnárt*; il Salvioni (AGI XVI, 478) che si è occupato dell'etimo della voce (da noi respinto) menzionava casi paralleli di *m-j* : *m-ñ,* ad es. *mugnesti* 'domestico' [da *d o m e s t i c u s*] accanto a *dismisti, mujest*(*r*)*i, mijesti,* ecc. Nei due casi qui riferiti pare che la spinta alla formazione di un *ñ* anorganico sia stata favorita da *m-* iniziale, ciò che non possiamo affermare ovviamente per *griñon, griñó* di contro a *grion* Non escludo tuttavia che scavando nell'amplissimo lessico friulano (ancora poco conosciuto) si ritrovino esempi analoghi e per il momento non mi pare opportuno fare ricorso qui ad incroci. Va ricordato che la voce *grignón* ad es. a Cividale può indicare anche il 'rododendro', come attesta A. Rieppi, *Flora spontanea del Cividalese,* Cividale 1943, 21 e 57; di tale parola si è occupato anche J. Hubschmid, *art. cit.* 334-335. Questo studioso che dispone, come sempre, di una attestazione vastissima di voci alpine ecc., suppone che le forme del tipo *ría* (sopra citate) del Trentino occidentale (Giudicarie ecc.) abbiano un rapporto etimologico diretto con *grión, grignón.* A questo proposito dobbiamo anche noi sottolineare la presenza di *gríe* di Cordovado per indicare l'Erica, forma evidentemente poi ampliata con *-ōne.* Secondo Hubschmid, *ría* e forme affini (cfr. *rión*), proverrebbero da un prelat. **r i g a* di origine venetica (?) e di qui con palatilizzazione il supporto *ríja.* La voce preromana originaria sarebbe **w r i g a* (che può perdere *w-*, cioè *wr-* > *r-* come nel lat. *radix* da *wr-*). Tale forma **wriga* ricorda le denominazioni dell'erica baltiche ad es. lit. *vìržes, vìržiai, vìržis* ecc., lettone *viržis,* derivati da forme più antiche **w i r g-,* cioè ie. ** w r g' h-* (?): tutte forme che non si possono separare

NOTIZIARIO DEGLI SCAVI LONGOBARDI IN ITALIA PER GLI ANNI 1971-72

Per il momento è ancora molto difficile dare uno sguardo generale sugli ultimi reperti longobardi rinvenuti in Italia. Perciò questa breve sintesi certamente non può ancora risultare completa. Essa dovrebbe però costituire la prima di una serie di relazioni che avrei in animo di pubblicare regolarmente negli anni avvenire in collaborazione con gli uffici competenti. Solo quando ciò sarà possibile, tale notiziario perderà quel carattere arbitrario e sommario di questa prima edizione.

Arsago Seprio (Varese). Nell'aprile del 1972 durante dei lavori edili fu scoperta a Arsago Seprio una necropoli longobarda, di cui si scavarono sei tombe in gran parte manomesse. Da una di queste tombe proviene una crocetta in lamina d'oro priva di decorazione, da un'altra provengono invece una cuspide di lancia a forma di foglia d'alloro, il frammento di una fibbia con ageminature spiraliformi e tre chiodi decorativi bronzei di uno scudo da parata, che sono decorati con un motivo di punti e di triangoli punteggiati. I reperti dovrebbero essere databili alla fine del settimo secolo. Il materiale si trova attualmente nel museo di Gallarate e Carlo Mastorgio, che mi ha passato cortesemente l'informazione, lo pubblicherà prossimamente nella « Rassegna Gallaratese di Storia e d'Arte ».

Leno (Brescia). Grazie a una dotazione è pervenuta al museo di Leno, da poco fondato, una piccola quantità di reperti che devono appartenere a tombe longobarde andate distrutte.

Fra questi reperti si trovano due umboni, due spathe, una lancia e due crocette in lamina d'oro decorate, di particolare importanza, ma frammentarie.

Una delle crocette è decorata con una figura maschile in piedi, l'altra con un intreccio di nastri che termina in due teste di animale. Da quanto si può dedurre dall'osservazione degli umboni e della lancia questi reperti dovrebbero risalire alla prima metà del settimo secolo.

Sarò io stesso a curarne prossimamente la pubblicazione.

Montecchio (Reggio Emilia). Nel 1972 vicino alle mura medievali di Montecchio, nei pressi di Reggio Emilia, furono scoperchiate e portate alla luce alcune tombe di una delle due necropoli altomedievali, già note da tempo. Alcune di queste vennero devastate. Parte dei reperti si trovano ora alla Soprintendenza di Bologna, secondo quanto cortesemente

comunicatomi dal dr. Ambrosetti, direttore del museo di Reggio Emilia.

Castellarano (Reggio Emilia). A Castellarano, nella provincia di Reggio Emilia, in località Ca' di Tullio nel 1971 durante dei lavori edili furono scoperchiate e portate alla luce, e in pari tempo manomesse, alcune tombe longobarde. Successivamente alcuni reperti poterono essere messi al sicuro nel museo di Reggio Emilia e ne dò qui notizia su esplicito desiderio del dr. Ambrosetti.

Si tratta dei seguenti pezzi: 1) Un coltello di ferro ben conservato: Lu. 16 cm, La. mass. 23 cm; tav. XXI, 4. - 2) Una fibbia di cintura bronzea del tipo « bizantino » con placca fissa scudiforme. Sulla parte inferiore la fibbia presenta tre occhielli: Lu. 5,1 cm, La. mass. 3,8 cm; tav. XXI, 1. - 3) Numerosi frammenti di un bicchiere di vetro (recentemente però restaurato). Si tratta di un bicchiere con orlo rinforzato, con sagoma leggermente rientrante nel mezzo e con fondo invece accentuatamente rientrante. E' di un vetro fine, sfumato dal verdognolo all'incolore con molte bolle, e che presenta nella sua struttura una spirale: Al. 9 cm, 8; tav. XXI, 3. - 4) Alcune perle di vetro del tipo Grancia che ora appaiono di color ocra; tav. XXI, 2. Questi pochi reperti provano che a Castellarano è stata portata nuovamente alla luce una necropoli longobarda da tempo nota. Altri reperti si trovano già nel museo di Reggio Emilia. Che si tratti di tombe longobarde ci viene confermato dalla presenza della fibbia « bizantina ». La sua forma infatti è tipica per le fibbie rinvenute nelle tombe longobarde in Italia e precisamente in quelle databili alla prima metà del settimo secolo. Invece sembra che le perle del tipo Grancia siano state in uso più a lungo.

Pur essendo di un tipo fino ad ora sconosciuto, il bicchiere — grazie agli altri reperti — è databile al settimo secolo. Inoltre esso è affine a un'intera serie di altri vetri longobardi, così che già per questo motivo lo si potrebbe considerare opera di un opificio italico-longobardo. Infatti il vetro presentta la stessa sfumatura dal verde chiaro all'incolore, tipica di tanti altri vetri di forme svariate rinvenuti nelle tombe longobarde in Italia. Si trovano per esempio, bottiglie, bicchieri, calici dello stesso colore e della stessa leggerezza nelle necropoli di Nocera Umbra e di Castel Trosino; sono dello stesso vetro, sottile con molte bolle, striato, caratteristico per il bicchiere di Castellarano.

I reperti di cui sopra, assieme ad altri reperti longobardi del museo di Reggio Emilia, saranno prossimamente pubblicati da C. Ciccone-Sturmann in uno speciale catalogo che uscirà nella primavera del 1974.

Cividale (Udine). A Cividale nell'estate durante i lavori per una fogna a circa 30 metri a nord del luogo di rinvenimento di S. Stefano in Pertica furono scoperchiate e portate alla luce tre tombe orientate, prive di suppellettili. In teoria potrebbero avere appartenuto a quella necropoli.

L'informazione mi è stata cortesemente passata da Mario Brozzi.

Fig. 1. Castellarano - *Fibbia in bronzo per cintura.*
Fig. 2. Castellarano - *Perle di vetro.*
Fig. 3. Castellarano - *Bicchiere in vetro.*
Fig. 4. Castellarano - *Coltello in ferro.*

Natalja Krasnovskaja, ФРИУЛЫ (*I Friulani*), Mosca 1971, pp. 190 con 35 ill.

La casa editrice sovietica « Nauka » ha pubblicato il libro « I Friulani », di Natalja Krasnovskaja, collaboratrice scientifica dell'Istituto di etnografia dell'Accademia delle scienze dell'URSS. Il libro costituisce un approfondimento della dissertazione per la libera docenza sul tema « I problemi della storia etnica dei friulani », che l'autrice difese all'Università di Mosca nel 1967.

Nella letteratura europea il libro della Krasnovskaja è forse la prima opera scientifica, che fornisce in modo completo e pieno una caratteristica storico-etnografica dei friulani, questa originale e abbastanza forte minoranza nazionale dell'Italia nord-orientale. Finora non si era avuta in Russia una elaborazione della storia etnica dei friulani, sebbene nelle opere di storia i dati riguardanti i friulani siano numerosi e interessanti. Le notizie sui vari aspetti della cultura friulana sono sparse in libri e articoli, spesso pubblicati da case editrici friulane, ma quasi inaccessibili ai lettori stranieri.

Il libro della Krasnovskaja, che è il frutto di un lungo e duro lavoro, è destinato soprattutto agli specialisti: agli storici ed etnografi che studiano i paesi europei. Pur essendo stato concepito come lavoro di ricerca scientifica, esso, grazie alla vivacità dell'esposizione, è pienamente accessibile anche alla vasta cerchia di lettori, che si interessano della storia, della vita e delle tradizioni dei popoli europei.

Dopo l'introduzione, nella quale si citano i vari punti di vista esistenti a proposito dei friulani (sono un popolo a sè oppure un gruppo etnico italiano?), si esaminano accuratamente, nel primo capitolo intitolato « Lo studio dei friulani all'estero », le opere che forniscono una qualche notizia sulla storia etnica e sui vari aspetti del modo di vita dei friulani. Il secondo capitolo è dedicato alla storia etnica degli antenati dei friulani, fino alla loro evangelizzazione avvenuta all'inizio del 4° secolo dell'era volgare, e nel terzo capitolo si prende in esame la storia del Friuli da quel momento fino ai tempi moderni. Nei capitoli 4-7 si descrivono i vari aspetti dell'economia e del modo di vita dei friulani contemporanei. Il libro fornisce anche una bibliografia, contiene numerosi dati relativi alla storiografia scientifica sui friulani, le notizie sui vari gruppi etnici che popolavano nell'antichità e nel primo medio evo la regione del Friuli o erano in contatto con essa, sulle vicende della storia civile in questa regione, sui vari aspetti della cultura antica e contemporanea dei friulani.

L'analisi dei processi etnici, che ebbero luogo tra i friulani, ha permesso alla Krasnovskaja di giungere ad alcune interessanti conclusioni circa le particolarità dello sviluppo di questo popolo. A suo giudizio la prolungata esistenza del Friuli come stato autonomo ha lasciato la sua impronta sulla cultura e sulla coscienza dei suoi abitanti. Da molti secoli i friulani sono consapevoli di essere un popolo avente una propria lingua e cultura, che aspira a conservare entrambe. L'autrice esamina i precedenti della storia etnica dei friulani, le questioni della appartenenza etnica nel periodo preromano della popolazione che vive sul territorio dell'attuale Friuli.

Ma le conclusioni a cui giunge la Krasnovskaja sono sintetizzate nel modo più chiaro nel capitolo conclusivo, nel quale si illustrano le più importanti premesse teoriche dell'autrice. In primo luogo, si tratta della questione della genesi etnica dei friulani e del posto che questo popolo occupa nella carta della storia e delle lingue dell'unità neolatina antica e contemporanea. La Krasnovskaja descrive nel modo seguente lo schema degli strati successivi che si hanno nella genesi etnica dei friulani.

Gli euganei occupavano dall'era neolitica tutto lo spazio compreso tra le Alpi e la costa orientale dell'Adriatico, erano divisi in una serie di tribù che vivevano in centri abitati fortificati. Sono noti i nomi di tre tribù: la tribù dei trumplini, quella

dei camunni e quella degli stoeni. Tuttora è irrisolta la questione dell'appartenenza etnica degli euganei. La maggioranza degli studiosi è, però, propensa a credere che essi siano stati un popolo ligure. Fino a poco tempo fa gli archeologi, gli studiosi di lingue e di storia ritenevano che i veneti, la cui comparsa nell'Italia settentrionale risale all'inizio del primo millennio prima dell'era volgare, avessero occupato qui il territorio compreso negli attuali confini del Veneto e del Friuli. Negli ultimi anni si è diffuso il punto di vista secondo cui ritrovamenti della principale cultura veneta sarebbero possibili soltanto nelle zone confinanti col Friuli e non nello stesso Friuli. Probabilmente, la lingua dei veneti era in ugual misura vicina alle lingue dei gruppi illirico e italico della famiglia di lingue indoeuropee, occupando una posizoine intermedia tra esse. Gli euganei, che abitavano in pianura, furono assimilati dai veneti. Una parte di essi, però, scacciata sui passi montuosi isolati, conservò per lungo tempo, fino all'arrivo dei romani, una propria originalità vivendo in piccoli gruppi: gruppi di trumplini, camunni e stoeni. Poco dopo la comparsa dei veneti, nella pianura che si affaccia sull'Adriatico, nelle valli alpine che si trovano a nord-ovest, comparvero le tribù dei reti. In alcune di queste valli i reti entrarono in contatto e, forse, si mescolarono con gli euganei scacciati sin qui: coi trumplini nella Val Trompia, coi camunni nella Val Camonica. Forse è per questo che tra gli antichi scrittori vi erano quelli che aggregavano ai reti le tribù dei camunni e dei trumplini e quelli che, invece, le aggregavano agli euganei. In altri termini, mediante il confronto dei dati sugli antichi popoli dell'Italia nord-orientale, l'autrice del libro giunge alla conclusione che le Alpi occidentali erano abitate dai reti, quasi nello stesso periodo di tempo in cui sul territorio del Friuli di oggi vivevano i veneti e gli euganei da essi sottomessi. La carta degli insediamenti delle tribù dei reti (allegata al libro), compilata da N. Krasnovskaja sulla base di fonti antiche e più recenti, permette di affermare che i reti non potevano giocare un ruolo diretto nella genesi etnica dei friulani. In tal modo, se gli euganei sono la popolazione più antica a noi nota che ha abitato la parte montuosa e pianeggiante dell'Italia settentrionale e la Svizzera meridionale, successivamente si sono formate due aree: l'area euganeo-retica, che servì da substrato per la formazione dei cosidetti retico-romanici (ladini e i romanci) e quella euganeo-veneta per la formazione dei friulani. A quest'ultima nel 4° secolo prima dell'era volgare si aggiunse l'area gallica ossia l'elemento carnico. I carni, pur avendo sottomesso i veneti, non furono in grado di imporre ad essi la propria lingua e il substrato, che nel Friuli precedette immediatamente il latino, aveva tratti gallo-carnici e illiro-veneti. Fu, appunto, su questo substrato che si formò il latino volgare aquileiese, che già al tempo di Roma si distingueva notevolmente dagli altri dialetti latini. L'inizio della sua formazione risale al 3-2 secolo prima dell'era volgare, quando i romani, che avevano assoggettato la popolazione indigena, penetrarono nelle zone popolate attualmente dai friulani. Nel 181 prima dell'era volgare i romani fondarono qui la colonia di Aquileia, divenuta un importante punto di appoggio nel graduale assoggettamento delle tribù circostanti. Aquileia divenne un centro di diffusione della cultura romana e del latino e, più tardi del cristianesimo.

Successivamente la regione abitata attualmente dai friulani, divenne una delle prime regioni dell'impero romano che furono attaccate dalle tribù barbare, la cui invasione ebbe inizio nella metà del secondo secolo dell'era volgare e si concluse con la conquista del Friuli da parte dei longobardi nella seconda metà del secolo sesto. I longobardi dominarono nel Friuli per oltre 200 anni lasciando tracce profonde nella cultura della popolazione locale, la quale, a sua volta, influì fortemente sulla cultura degli stessi longobardi. Questi in Italia si convertirono al cattolicesimo e, col passare del tempo, incominciarono a parlare un dialetto che era il risultato di una mescolanza del latino volgare aquileiese con i dialetti della popolazione preromanica. I franchi, entrati in Italia negli anni settanta dell'ottavo secolo dell'era volgare, posero fine al dominio longobardo nel Friuli, che divenne così una marca del regno franco.

L'evoluzione del latino aquileiese nella parlata friulana si compì durante quest'ultimo periodo.

Evidentemente l'etnonimo «friulano» fece la sua comparsa nel periodo longobardo e deriva dalla denominazione latina della principale città della regione: Forum Iulii. Il periodo compreso tra il secolo undicesimo ed il secolo quattordicesimo, in cui il Friuli esistette come stato autonomo patriarcale d'Aquileia, fu della massima importanza per il rafforzamento della autonomia della nazionalità friulana e la formazione della sua coscienza etnica. Lo Stato patriarcale d'Aquileia fu fondato nel 1077 e nel Friuli durò 343 anni, svolgendo un ruolo di grande importanza nella formazione della comunità etnica friulana. Gradualmente la regione del Friuli divenne uno stato autonomo, che venne chiamato Patria del Friuli.

Nel contempo, il dialetto friulano accumulava caratteristiche specifiche e assumeva sempre più l'aspetto di una lingua autonoma. I tratti principali della lingua friulana contemporanea si formarono definitivamente verso la fine del 14° secolo. Gli apporti esterni da parte dei goti, nel 5° secolo, dei longobardi nel 6° e 7° secolo, degli slavi nell'8° e nel 9° secolo, dei tedeschi nei secoli successivi, pur essendo stati un contributo consistente al retaggio culturale e linguistico dei friulani, non ne modificarono il contenuto di principio, che fino ai nostri giorni è rimasto chiaramente romanico.

Il cosidetto periodo veneziano della storia dei friulani ebbe inizio nel 1420, quando nella cultura friulana si formarono due diverse tendenze. Da una parte, i friulani entrarono in contatto con tutta la cultura italiana. Ciò si espresse in primo luogo nel fatto che i poeti e gli scrittori friulani accettarono la lingua italiana, formata, come è noto, sulla base del dialetto toscano. Dall'altra parte, venne ulteriormente sviluppata anche la letteratura in lingua friulana. Le tendenze della storia etnica dei friulani acquistarono particolare vigore nel periodo della dominazione austriaca (dal 1797 al 1805 e dal 1814 al 1866). Ciò si espresse, in primo luogo, nell'aspirazione all'autonomia politica e culturale, nella tenace resistenza dei friulani all'espansionismo austriaco, e, in secondo luogo, nel graduale avvicinamento della cultura friulana alla cultura italiana più elevata e ad essa vicina. I friulani manifestarono la loro profonda coscienza unitaria, specialmente nei confronti dei veneziani, anche nella rivoluzione del 1848, che, in sostanza, nell'Italia nord-orientale si trasformò in una guerra di liberazione dei veneziani e friulani contro l'Austria. Sia gli uni che gli altri combatterono insieme per la causa comune. In seguito, i friulani continuarono a lottare contro gli austriaci fino al compimento dell'unità d'Italia ed alla inclusione della loro regione nello stato unitario italiano.

Dopo aver dettagliatamente esaminata la storia dei friulani, l'autrice analizza altrettanto dettagliatamente i vari aspetti della loro cultura materiale e intellettuale. Nel libro si descrivono l'industria e l'agricoltura alle quali sono dediti i friulani. L'autrice cerca di individuare i tipi di insediamenti rurali e di abitazioni contadine, descrive i cibi tradizionali di questo popolo e i costumi popolari friulani. L'autrice prende in esame i tradizionali riti familiari, ancora in uso tra i contadini friulani. Nel libro si descrivono anche le credenze popolari e le festività celebrate dai friulani.

A giudizio della Krasnovskaja, la cultura dei friulani contemporanei è di natura complessa e le sue componenti singole si sono formate in periodi di tempo diversi. Numerose caratteristiche della cultura dei friulani si formarono già ai tempi della Roma pagana. Si tratta di quell'antichissimo substrato che è possibile individuare nelle concezioni e nelle credenze di quasi tutti i popoli europei. Presso i friulani a questo substrato appartiene la concezione del legame sovrannaturale esistente tra il fuoco, o meglio il focolare domestico, e la pioggia: lo spargimento di carboni e cenere del ceppo di Natale nei campi in caso di cattivo tempo; l'accensione di fuochi con rami di ulivo, sempre allo stesso scopo. Probabilmente risale ai tempi pagani l'abitudine diffusa nelle campagne friulane di accendere fuochi sui campi e sui crocevia durante alcune feste religiose.

Numerosi elementi di questa cultura affondano le radici nell'antico periodo romano di quella regione, dove successivamente si formò la comunità etnica friulana. Di elementi del genere ve ne sono alcuni nella cultura materiale. In primo luogo, si tratta di uno dei tipi di abitazione contadina friulana, nota in Italia con la denominazione di « corte » (« curtîl » in friulano), il cui schema ripete nei tratti generali lo schema dell'abitazione rurale di Roma antica. In secondo luogo, i friulani conservano le tradizioni dell'antica Roma in alcune pietanze della loro cucina, come ad esempio, la polenta, la brovada, ecc.

Ma nella cultura friulana si conservano soprattutto le caratteristiche sorte più tardi, probabilmente nel medio evo, molte delle quali sono simili alle corrispondenti caratteristiche degli italiani, presi nel loro insieme, mentre alcune di esse non sono comuni a tutta l'Italia, ma sono comuni soltanto a quelle degli abitanti del Veneto. Nella cultura materiale ciò riguarda innanzittutto il tipo di abitazione veneziano diffuso in numerose zone del Friuli. Nella cultura intellettuale ciò riguarda una molteplicità di tradizioni familiari e di feste.

Nella cultura friulana vi sono anche tradizioni prese a prestito dai vicini austriaci. Probabilmente è di origine austriaca il rito « lis cidulis » consistente nel lanciare dall'alto di una collina delle ruote incendiate. Di origine austriaca sono anche alcune pietanze della cucina friulana.

Sulla base dell'analisi di numerosi elementi della cultura popolare dei friulani, l'autrice del libro giunge alla conclusione che questa cultura, nel complesso, è assai vicina a quella degli italiani, specialmente degli abitanti del Veneto, pur avendo caratteristiche autonome ed anche caratteristiche prese a prestito dai vicini austriaci.

In tal modo, i friulani, sviluppatisi nel medio evo come una delle numerose nazionalità autonome neolatine, mediante il collegamento col gruppo etnografico veneziano degli italiani, si sono sempre più associati alla nazione italiana, durante il processo di formazione di quest'ultima. Attualmente i friulani continuano ad esistere come speciale nazionalità strettamente associata alla nazione italiana.

In tal modo, la ricerca di Natalja Krasnovvskaja sui friulani offre un ampio panorama della storia, degli usi e dei costumi di quest'ultimi e costituisce un prezioso contributo all'etnografia contemporanea.

Serghej Arutjunov

HEDWIG KENNER, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike,* Forschung und Kunst Bd. 8, Klagenfurt 1970, pp. 177 con 48 ill.

Una forma di creta che proviene dalla città celtico-romana esistita fino al 1° secolo d.C. sul Magdalensberg in Carinzia fu trovata per caso nel 1910 circa; essa presenta una scena strana: un asino o mulo ha abbattuto un leone il quale poi sembra abbracciare e baciare l'asino. Si data alla fine della repubblica. Altra scena analoga ci offre un dipinto pompeiano in cui un mulo o asino salta sul dorso di un leone con manifesti intenti erotici. Ma un esempio evidente di questo fenomeno di rovesciamento, cioè di un mondo a rovescio, ci porge la figura riprodotta sulla sopraccopertina del libro e anche alla fig. 43, p. 149: un cacciatore con clamide svolazzante e col petaso in testa, visibilmente agitato e con due lance nella sinistra, affretta il passo

Numerosi elementi di questa cultura affondano le radici nell'antico periodo romano di quella regione, dove successivamente si formò la comunità etnica friulana. Di elementi del genere ve ne sono alcuni nella cultura materiale. In primo luogo, si tratta di uno dei tipi di abitazione contadina friulana, nota in Italia con la denominazione di « corte » (« curtîl » in friulano), il cui schema ripete nei tratti generali lo schema dell'abitazione rurale di Roma antica. In secondo luogo, i friulani conservano le tradizioni dell'antica Roma in alcune pietanze della loro cucina, come ad esempio, la polenta, la brovada, ecc.

Ma nella cultura friulana si conservano soprattutto le caratteristiche sorte più tardi, probabilmente nel medio evo, molte delle quali sono simili alle corrispondenti caratteristiche degli italiani, presi nel loro insieme, mentre alcune di esse non sono comuni a tutta l'Italia, ma sono comuni soltanto a quelle degli abitanti del Veneto. Nella cultura materiale ciò riguarda innanzittutto il tipo di abitazione veneziano diffuso in numerose zone del Friuli. Nella cultura intellettuale ciò riguarda una molteplicità di tradizioni familiari e di feste.

Nella cultura friulana vi sono anche tradizioni prese a prestito dai vicini austriaci. Probabilmente è di origine austriaca il rito « lis cidulis » consistente nel lanciare dall'alto di una collina delle ruote incendiate. Di origine austriaca sono anche alcune pietanze della cucina friulana.

Sulla base dell'analisi di numerosi elementi della cultura popolare dei friulani, l'autrice del libro giunge alla conclusione che questa cultura, nel complesso, è assai vicina a quella degli italiani, specialmente degli abitanti del Veneto, pur avendo caratteristiche autonome ed anche caratteristiche prese a prestito dai vicini austriaci.

In tal modo, i friulani, sviluppatisi nel medio evo come una delle numerose nazionalità autonome neolatine, mediante il collegamento col gruppo etnografico veneziano degli italiani, si sono sempre più associati alla nazione italiana, durante il processo di formazione di quest'ultima. Attualmente i friulani continuano ad esistere come speciale nazionalità strettamente associata alla nazione italiana.

In tal modo, la ricerca di Natalja Krasnovvskaja sui friulani offre un ampio panorama della storia, degli usi e dei costumi di quest'ultimi e costituisce un prezioso contributo all'etnografia contemporanea.

Serghej Arutjunov

HEDWIG KENNER, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike,* Forschung und Kunst Bd. 8, Klagenfurt 1970, pp. 177 con 48 ill.

Una forma di creta che proviene dalla città celtico-romana esistita fino al 1° secolo d.C. sul Magdalensberg in Carinzia fu trovata per caso nel 1910 circa; essa presenta una scena strana: un asino o mulo ha abbattuto un leone il quale poi sembra abbracciare e baciare l'asino. Si data alla fine della repubblica. Altra scena analoga ci offre un dipinto pompeiano in cui un mulo o asino salta sul dorso di un leone con manifesti intenti erotici. Ma un esempio evidente di questo fenomeno di rovesciamento, cioè di un mondo a rovescio, ci porge la figura riprodotta sulla sopraccopertina del libro e anche alla fig. 43, p. 149: un cacciatore con clamide svolazzante e col petaso in testa, visibilmente agitato e con due lance nella sinistra, affretta il passo

Fig. 1. *Cacciatore inseguito da una tartaruga.*

come dalle gambe levate poichè una tartaruga lo insegue velocemente e cerca di afferrarlo e di trattenerlo per la clamide (tav. XXII, fig. 1). La scena che non può non suscitare il riso per la sua irrealtà si affianca alla arcinota del mosaico paleocristiano del IV secolo di Aquileia con la lotta del gallo e della tartaruga, salvo che qui il significato è notoriamente simbolico.

Ma il mondo a rovescio lo si incontra nell'antico Egitto, nella favola antica, nel proverbio, nella poesia greco-romana e poi in quasi in tutti i secoli seguenti.

* * *

Nel British Museum di Londra il disco di una lucerna fittile mostra una bilancia tenuta da un ibis che reca su un piatto un topolino, e questo risulta più pesante dell'altro piatto con sopra un elefante. Si tratta di un motivo di mitologia alessandrina: il rovesciamento di leggero e pesante, di debole e forte nell'al di là, dunque di fatto un riparare l'ingiustizia della realtà in un altro mondo.

Un motivo frequente anche sulle pietre incise, è quello del cocchio tirato da due o tre galli, mentre da cocchiere funge un piccolo sorcio. La cosa si spiega essendo questo animale, secondo un concetto popolare primitivo, considerato — dice l'autrice — un « Seelentier ».

Un gustoso bassorilievo di terracotta di Copenhagen ci mostra un topo e un gatto pronti per una gara di pugilato mentre l'aquila che è chiamata ad arbitrare tiene la palma destinata al vincitore. Su di una gemma d'età romana la stessa scena è però ridotta, poichè ci presenta soltanto il topo con la palma e la corona d'alloro che costituisce un esempio brillante di mondo animale alla rovescia.

Una tazza di cotto si adorna di gatti e topi musicanti che vuol alludere a una specie di regno messianico profetizzato già da Isaia nell'antico Testamento.

Frequenti s'incontrano le scene animali sui papiri egiziani: su un cocchio l'asino al quale fanno un sacrificio un bue e un gatto, la volpe in funzione di guardiana di oche e di capre, il signor topo che è servito dai gatti. Queste figurazioni egizie di animali sono da intendersi sia come schietta gioia della stoltezza o pazzia, ovvero come caricature politiche o come parodie di elementi storici. Osservo che il sorcio per la sua quantità è una specie — aggiungerei purtroppo — di animale domestico che ha occupato sempre la fantasia popolare.

Nella favola troviamo che il leone temerebbe il chicchirichì o lo schiamazzare del gallo, nei proverbi, e precisamente nei « topoi », usati a significare cose impossibili, si apprende che il mare è dolce e sbocca in un fiume, che la montagna partorisce un topo, che il lupo e l'asino figurano alati, che il gambero è più veloce della lepre e così via.

* * *

Il mutamento delle parti o dei ruoli dell'uomo e della donna, come nella commedia di Aristofane la « Lisitrata », è la forma più marcata in genere del mondo a rovescio fra gli esseri umani.

Il currus navalis, una barca cioè su un carro, non mi sembra però una cosa alla rovescia, in quanto che, alla fine di febbraio o principio di marzo circa, le barche tirate in secco all'inizio dell'autunno, quando la navigazione veniva sospesa e la pesca interrotta, sono riportate con una specie di processione su un fusto di carro con le ruote fino al mare per il giocondo inizio della stagione della primavera che segna la ripresa della vita. Il fatto sopravvive per noi nel vocabolo « carnevale » che deriva precisamente da *carrus navalis.*

Negli usi popolari il sesso alla rovescia si manifesta nella sua forma più semplice o più blanda, cioè nello scambio delle vesti tra l'uomo e la donna, e cioè nella ricor-

renza di feste familiari o popolari. Tutti ricordiamo dal mito greco gli esempi di Achille e Deidamia, di Eracle e Omfale, ridati spesso dall'arte. Più spesso questo cambiamento avviene nella festività dell'anno nuovo o nel passaggio dal febbraio al marzo, cioè dall'inverno alla primavera con una specie di equinozio anticipato. Il travestimento voleva effettuare essenzialmente in parte un inganno, in parte un'imitazione di spiriti. Però il problema è più complesso. Specialmente alle feste dionisiache gli uomini indossano gli abiti propri allora delle donne, del resto pure oggi nei nostri villaggi durante il carnevale le maschere più frequenti sono quelle che si dilettano di indossare le vesti dell'altro sesso.

Dioniso e il suo seguito usano il cambio delle vesti da parte sia degli uomini che delle donne per la ambivalente irradiazione rhe il dio possiede. Il suo potere fu sempre quello di un dio dell'al di là, il signore del mondo dell'entroterra e del mondo sopra la terra. Una delle caratteristiche più marcanti o più dimostrative che il dio entra nel nostro mondo di quassù è il rovesciamento del sesso. Una serie poi di miti riferiscono di un reale mutamento di un giovane in una ragazza, di un uomo in una donna e viceversa.

Nel doppio sesso di un uomo si esprime la sua potenza nei due mondi, il regno dei vivi e quello dei morti, il cielo e la terra. C'è una figura votiva di Tegea che presenta Posidone androgino. La rara natura ermafroditica di Posidone lo indica come un essere ctonio, il suo dominio su ambo i regni, il mondo noto e quello ignoto, cioè rovesciato.

Nelle figurazioni ricordate il mondo animale è stato messo i rapporto in chiaro modo col regno sepolcrale, così nella scena della bilancia dove il topo prevarrebbe sull'elefante e così nella scena della lapide di Empoli in cui la gru o la cicogna è invitata, e beffata, a mensa dalla volpe, e viceversa. Se anche qui verosimilmente l'ultimo significato è quello della vittoria dell'essere della luce — la gru — su l'animale cattivo, la volpe, tuttavia una scena siffatta su un bassorilievo sepolcrale si collega con la scienza popolare circa la relazione del *mundus inversus* con l'al di là.

* * *

Riporto tradotto di pianta un brano della Kenner che concerne la nostra Aquileia (pp. 99-100): « Una bella documentazione del carattere escatologico dei topoi travestimenti qui da considerare ci porgono tre immagini dei celebri mosaici della basilica di Aquileia. Appartengono al più bello e più antico tratto dell'intero complesso musivo che servì a decorare buona parte dell'aula nord a fianco del campanile, dunque della più antica chiesa di Aquileia. Che questo mosaico nel suo originario insieme sia più antico di quello dell'aula sud la quale scoperta nel primo decennio del nostro secolo forma gran parte del pavimento del duomo d'oggi non è messo in dubbio da nessuno ». - Cara Signora Kenner, ci sono parecchi ancora che non condividono al riguardo il Suo ed anche il mio avviso. Ma io confido che verrà il giorno in cui vi si ricrederanno.

Quasi unanime è pure il consenso circa il carattere criptocristiano dei temi dell'aula nord, anteriori all'editto del 313. Qui appaiono in un ornamentale disegno a graticola: un ariete con la scritta « Cyriace, vibas », la lotta del gallo con la tartaruga,, una lepre bianca, un capro su una base a mo' di pianta con davanti un canestro di uova, uccelli su rame, un'aragosta in un nido su un tronco d'albero, più in alto una razza o sogliola, un torello con una stanga cui è legato un falcetto, la nidiata di pernici, un altro capro col bastone pastorale e il corno potorio, un asino scalpitante e un pegaso. La descrizione riportata non può dirsi proprio esattissima anche perché più di una figurazione è certo simbolica. Vedi in proposito il mio studiolo: « I mosaici dell'aula nord nel complesso basilicale di Aquileia » in « Memorie Storiche Forogiuliesi », LI, 1971, estr. pp. 5-29.

Nelle righe che seguono (p. 100) la Kenner pensa che le uova del canestro davanti al capretto — non capro, (osservazione del recensente) — siano ritenute cibo ferma essendo nell'idea anche qui di un mundus inversus; per il medesimo assunto lei immagina inoltre la razza o sogliola volante verso il cielo (99, 100 e 167), mentre in realtà l'artista del mosaico la dovette rendere così per esprimerne la forma che altrimenti non sarebbe emersa. Conveniamo con la Kenner quando sostiene che questi capri sulla sommità o sul tronco mozzo di una pianta appaiono per lo meno strani.

Carlo Cecchelli (ne *Il Duomo di Aquileia,* 1906, p. 139) parla di postazioni irreali. Abbiamo qui così una delle trovate decorative care all'arte antica: porre una figuretta su di un sostegno arboreo o anche su di un esilissimo stelo (vi sono, aggiunge in nota il Cecchelli, esempi pompeiani e romani che lo confortano)... la pingue aragosta, trattata con verismo assoluto, ma sistemata irrealmente su sostegno arboreo... una bestia perfettamente viva, perché si leva dal sostegno fogliaceo ed apre le branchie, la grossezza del corpo e il colore l'additano come aragosta. Nell'alto di questa... nuota un pesce piatto e occhiuto, dai riflessi violacei, che pare un rombo (raia) ».

Per la Kenner le immagini in esame appartengono al mondo rovescio e sono usate a indicare un altro mondo, un mondo felice, perché fin da tempi remoti si ravvisava in essi l'al di là, il regno dopo la morte. Essa ricorda come animali senza rapporti di nessuna specie con alberi, vi si collochino su di essi, il che è un « topos » fin da tempi primordiali del mondo a rovescio. Lo incontriamo già nell'ippopotamo, precisa la Kenner, del papiro antico egizio di Torino ,animale che coglie delle pere da una pianta. Ella prosegue: Molto più tardi (p. 171) nella poesia burlesca o farsesca di Hans Sachs insieme con altre irrealtà ed impossibilità si annota anche quella dei pesci che covano nidi di uccelli su piante.

Qui però mi pare non sussista nulla di escatologico, vi rimane solo il gaudio derivato da un'assurdità. Ne deduce che il cesto con le uova di Aquileia davanti il capretto rientra nella stessa categoria perché la capra non mangia né depone uova. Ma ho già rilevato che qui siamo di fronte a un simbolo criptocristiano, per cui le tesi della Kenner non possono reggere. La fantasia umana — conclude l'autrice — può rappresentarsi l'al di là o come la vita terrena elevata o ridotta o come qualcosa del tutto diverso. La vetta più alta dell'eterogeneità è data dal rovesciamento o dall'inversione (p. 102).

Il *mundus inversus,* scrive la Kener, ha attratto in ogni tempo fino ai nostri dì come immagine o riflesso tra l'altro delle stramberie del proprio mondo, ma in fondo anzitutto per la sua incoercibile comicità. Il medioevo predilige queste scene decorative di animali che dicono però qualcosa di più: chi non ricorda la scena dei due galli in San Marco — e in un'altra chiesa ancora —, che portano con una stanga un sacco in cui è legata la volpe da essi uccisa alla caccia. C'è qui anche il superamento della furberia e dell'errore (la volpe) mediante la luce e la verità (il gallo).

In conclusione l'idea del mondo di Reineke Fuchs di Goethe (è questo il nome che riceve la volpe nelle favole tedesche) è moralmente rovescio, però esso è il vero e reale, il nostro mondo delle cui rovinose conseguenze il poeta vuole ammonire la sua terra e la sua gente per preservarla dall'abisso sfrenato della rivoluzione francese. Nonostante tutto il raffinamento dell'uomo grazie alla sua supercultura e civiltà, le basi fondamentali dell'animo umano sono rimaste quelle proprie dei tempi antichi, la brama o l'anelito verso una forma di vita comune finalmente soddisfacente nella società; la speranza poi di accomodamento di ogni svantaggio personale sussiste ancora e ci spinge a vedere la felicità e il benessere da raggiungere nel capovolgimento dell'esistenza vigente, della condizione presente.

Il libro cui ho qui brevemente accennato è una miniera di dotti esempi non solo dell'antichità, ma vuol essere un esame acuto e profondo di verità che mantengono il loro valore in ogni tempo.

Giovanni Brusin

VALNEA SANTA MARIA SCRINARI, *Sculture romane di Aquileia,* Roma 1972.

Una delle prime volte in cui incontrai, circa venticinque anni fa, al Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste, la allora signorina dott. Valnea Scrinari, oggi sposa all'ing. Santa Maria incaricato della manutenzione del complesso catacombale, cioè dei cimiteri paleocristiani dell'Urbe, si fu in una piuttosto fugace visita al detto museo. Mi avvidi però tosto con piacere che la scultura greco-romana era oggetto di studio particolarmente appassionato da parte sua. Per cui in vista di un mio non tanto lontano pensionamento per prossimi limiti d'età, la sua assegnazione alla direzione del museo archeologico di Aquileia mi apparve veramente augurabile. Ma diciamo anzitutto qualcosa di questo museo.

Il 1873 vide nascere il primo museo comunale nel luogo che nel 1879 acquistò le collezioni Bertoli-Cassis e di Carlo Monari, prima sistemate a Monastero e più tardi nella sede attuale, villa precedentemente appartenuta al conte Cassis Faraone. Il 3 agosto poi 1882 l'Arciduca Carlo Lodovico d'Austria inaugurò il museo dello Stato di Aquileia: fu questa la prima presentazione ufficiale di Aquileia al mondo culturale europeo e insieme il primo lancio pubblicitario del suo museo.

Se andarono perdute per Aquileia le collezioni formatesi essenzialmente per doni fatti alla Corte imperiale, e poi quella di Vincenzo Zandonati, passata al Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste, e quella del conte Toppo di Buttrio, ora esposta in parte considerevole al Museo Civico nel Castello di Udine, altre collezioni private (Vicentini, Widter, Gregorutti) incorporate nel nuovo museo ne segnarono l'incremento che aumentò indi di molto la sua consistenza per scoperte casuali e sistematiche, sì che oggi il museo può dirsi triplicato rispetto a quello dell'anno di fondazione. Ne fanno fede i due estesi lapidari costruiti l'uno nel 1908 e uno subito dopo il 1945 e il vasto magazzino deposito, tuttavia insufficienti ai bisogni continui di quanto restituisce il suolo archeologico di Aquileia.

* * *

Ad Aquileia la Scrinari passò nel 1953 e per la sua gentilezza, per le buone maniere, per la schietta e costante serenità d'animo seppe farsi ben volere dalla popolazione la quale accolse con rammarico il suo passaggio nel 1962 alla Soprintendenza alle antichità di Roma I, dove l'attendevano maggiori, più ampi e più alti impegni. Il suo soggiorno aquileiese le era stato però benefico avendole fatto conoscere ed apprezzare nelle sculture Aquileiesi influenze varie, così il cubismo dell'ambiente italico etrusco, i pezzi celtici dai forti caratteri esemplati da ritratti funerari, la corrente orientalizzante del mondo celtico, lo stile tardo ellenistico diffuso nel primo ambiente artistico aquileiese, la carnosità naturalistica del rendimento plastico d'epoca giulio-claudia, l'impressionismo luminoso dell'arte flavia, l'indirizzo classicistico di certa ritrattistica traianea, in particolare i capelli raccolti sulla nuca a crocchia dell'ambiente antoniniano col suo plasticismo pittorico, e l'arte romana nturalistica del basso impero. Sorse pertanto nella Santa Maria Scrinari l'idea di un catalogo delle sculture romane del museo di Aquileia che da lei poteva essere realizzato nel migliore dei modi nell'ambito romano; lo attestano e la copiosa bibliografia che precede il suo volume, egregiamente stampato dalla Libreria dello Stato, e la citazione di autori che accompagna quasi ogni numero del catalogo delle sculture romane di Aquileia. Nota preliminare straordinariamente ricca di contenuto ed elenco delle abbreviazioni bibliografiche. Il catalogo comprende numeri 649 e 13 di sculture nostre emigrate a Vienna (pp. 3-204 e pp. 207-210). Buone le illustrazioni. Va ricordato con lode il valente fotografo del Gabinetto Fotografico Nazionale sig. Mario Quaresima coi suoi collaboratori.

Per un giusto giudizio dell'opera dell'autrice, non si dimentichi che il suo è un catalogo e non vuole essere uno studio esauriente delle singole sculture. Fra le

difficoltà da lei incontrate nell'espletamento della sua fatica considero i troppi frammenti — ad analogia purtroppo di quelli delle epigrafi — e quella dei pezzi isolati strappati però ormai al loro originario contesto.

Pregi ne sono e non lievi l'attentissima osservazione ch'essa dimostra fornendo con vivido criterio la descrizione concisa e precisa con incisiva proprietà di linguaggio di ogni per quanto piccolo monumento. I suoi giudizi sono meditati, attestano riflessione ed egregia conoscenza della materia così da cogliere egregiamente i valori stilistici, plastici di ogni figurazione che è confortata quasi sempre della sua propria bibliografia. I ritratti mi parlano di un suo particolare favore e non ne stupisco chè la ritrattistica è presente in Aquileia in modo preponderante con una serie di esemplari eccellenti, ben diversi dai prodotti delle altre zone venete e delle provincie transalpine.

* * *

Quando infatti nel 1925 Frederik Poulsen venne ad Aquileia apprestando egli allora i suoi « *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen* », Copenhagen 1928, la prima domanda che mi rivolse appena sceso dal treno fu quanti fossero i ritratti di Aquileia. Avendogli io indicato un numero approssimativo, ma notevole, egli rimase meravigliato della loro quantità. Nel citato suo libro ne accolse una ventina (pp. 6-20).

La nostra autrice elenca nel suo catalogo — si prescinde ovviamente dai tipi ideali e si tralasciano cinque ritratti incompiuti — non meno di 102. Il numero illustra l'importanza archeologica del museo di Aquileia che è certo uno dei maggiori istituti in genere della romanità esistenti, ed anche quella della celebre, antica città di Aquileia. E' ben vero che Aquileia è tuttora quasi sconosciuta in certe grandi redazioni romane, ma con le cospicue pubblicazioni che si susseguono dei suoi monumenti (epigrafi, monumenti sepolcrali, sculture, vetri, gemme, lucerne, bronzi, eccetera) essa finirà per imporsi, ed a buon diritto, anche in tutta la nostra Italia.

Una particolare finezza, attenzione, acutezza rivela l'autrice nella descrizione dei singoli ritratti. In ispecie le caratteristiche degli occhi e delle acconciature sono rilevate sempre esemplarmente così che ognuno sente che le pur poche righe dedicate ai singoli ritratti non negligono mai i dettagli stilistici che rendono così bene l'individualità loro e il momento cronologico in cui si inseriscono nell'arte romana.

Fiorisce la produzione indigena, originale, dei ritratti nelle edicole e stele sepolcrali con immagini intere o a busto, affacciati a nicchie e a finestre, elegantemente disposti sui fianchi delle are, una serie numerosa, brillante, varia, che domina tutto il I sec. d.C.

Nel secolo II si afferma un prezioso afflusso di sarcofagi attici con il mondo mitologico, peccato soltanto che i più siano frammentati, o anzi massacrati.

Il III secolo si affianca al I sec. per la ricchezza dell'arte locale nel marmo asiatico e nel calcare carsico e si rivela nella grande serie della ritrattistica, specie in quella dei busti negli acroteri dei sarcofagi ad arca.

* * *

Per la sua importanza annoto subito, anche se nell'economia del libro esso è uno degli ultimi (n. 600), il *sulcus primigenius*. E' da riferire appunto alla fondazione della colonia latina di Aquileia del 181 a.C., ma come dallo stile del pezzo del fregio e come dalle lunghe toghe dei quattuorviri che assistono alla rituale aratura, lo credo elemento, purtroppo l'unico, dell'epistilio e fregio che decorava un arco probabilmene dei tempi di Claudio (41-54) eretto in onore dell'elevazione di Aquileia a colonia romana. Facciamo voti che altri avanzi del monumento per il suo alto interesse archeologico tornino alla luce.

Le epigrafi, ovviamente di minor peso nel contesto del lavoro sì che non tutte sono ridate, sono spesso trascritte con qualche errore: le riporto col semplice numero del catalogo perché l'autrice possa all'occasione effettuarne la correzione. N. 330, 337,

338, 343 (= I G XIV 2342), 347 (= CIL V 1309), 370, 376, 378, 386, 387, 388, 389 (= CIL V 1379), 390, 391, 551 (= CIL V 1220), 558.

Faccio seguire qualche rilievo o noticina circa alcuni pezzi che mi sono apparsi di speciale interesse:

1 - Torso virile. E' un pezzo didattico poiché raccoglie in sé tutte le tecniche necessarie ad un copista. Esso dimostra, come rileva l'autrice, la presenza di almeno una scuola d'arte in Aquileia.

82 - Augusto. La statua è tuttora oggetto di discussione se si tratti di Augusto o Tiberio o Druso maggiore.

92 a - Evidente è qui lo scalpello locale contrapposto a quelli aulici. La foggia della toga piuttosto corta con un notevole sviluppo però del *sinus*, la testa di evidente derivazione dalla maschera funeraria ci portano ad ascrivere il pezzo agli ultimi tempi repubblicani.

100 - La tipologia e l'immagine trovano confronti nell'ambiente italico etrusco. Tecnica locale. Nella mano sinistra la figura regge un pomo cotogno. Offerta alla divinità dei morti. I sec. a.C.

180 - Ho già menzionato il cubismo italico etrusco ed i parecchi pezzi di influenza celtica.

194 - Busto di Pitagora. Copia della metà del II sec. d.C. Per quel che sento sarebbe ancora discusso.

198 - Antonino Pio, e non Settimio Severo, come l'avevo ritenuto io. La tecnica degli occhi, ad iride segnata e pupilla con duplice incavo, inseriscono, secondo l'autrice, il pezzo in piena arte antonina.

236 - Testina femminile. L'autrice la dichiara non priva di una certa influenza di gusto celtico. I sec. d.C.

242 - Ritratto di imperatrice. Forse Sabina (128-136). Rielavorata, cioè raschiata a suo tempo a Vienna dove era stata spedita per una ripulitura.

295 - Protome leonina che si collega alla corrente orientalizzante del mondo celtico.

296 - Nota interessante a proposito dei due leoni del grande mausoleo in cui esamina le ipotesi del Ferri e del Mansuelli. In rapporto al rapido cambiamento di gusto e di tecnica che si ha in Aquileia attraverso i primi contatti con l'arte urbana, introdotta dal soggiorno della corte imperiale nella zona, l'autrice, per il quadro storico che i leoni impostano inclina a datarli nella fase iniziale dell'ultimo ventennio a.C.

317 - L'ho interpretata anch'io come scena del *transitus*. Ma C. Albizzati recensendo la mia « Guida di Aquileia del 1929 « pensava non foss'altro che una scena di trastullo di bambini ».

322 - Interessante urna cineraria, forse mai usata essendo rimasta anepigrafa la tabelletta per l'iscrizione. Si inquadra perfettamente nell'ambito della produzione locale, di carattere ellenistico-italico, viva alla fine del I secolo a.C.

329 - Capisco l'accenno ad un abbozzo di stele ad edicola, ma mi resta qualche dubbio.

334 - Di stele a più nicchie mancano fin qui esempi sicuri in Aquileia, ma sarà un caso. Si veda infatti la bella stele tagliata per metà dei *Barbii* nel portale maggiore di San Giusto a Trieste.

344 - Stele d'influsso norico pannonico come dalla nicchia circolare, dal nome *Aper* (= il cignale) del figlioletto che la madre regge già frontalmente al seno e non sul braccio. I due ritratti, forti e reali, sono schiacciati sullo sfondo onde sporgono le orecchie e i capelli. Metà del III secolo d.C.

356 - La stele vuole indicare la torchiatura delle vinacce. In Aquileia nulla accenna alle colture di olive, a differenza dell'Istria.

358 - Non la direi la stele di un gromatico, ma piuttosto, e del resto vi accenna pure l'autrice, quella di un carpentiere o di un maestro carraio.

363 - Mi sembra superfluo il forse per l'*aper* riprodotto sul fianco, dato il richiamo di esso nel nome sull'ara di *M. Apronius Terminalis.*

372 - Ara del I sec. d.C. di cui si è più tardi appropriato certo *P. Postumius Hilarus* che fece scalpellare anche i due busti contenuti anteriormente nella nicchia.

453 - Admeto e Alcesti. E' qui sfuggito all'autrice il magnifico articolo di Luigi Beschi, *Il frammento aquileiese di sarcofago col mito di Alcesti* in *Aquileia nostra,* XXIX, 1958, coll. 225-240.

454 - Scena simboli e, secondo l'autrice. Il Maionica, *Guida d. Museo di Aquileia,* 1911, p. 57, n. 45, vi ravvisa un sarcofago con le muse: Thalia? Urania? ed Erato?

469 - Offerente - Che non sia il particolare di una scena in cui una donna reca l'urna con le ceneri di un suo caro al sepolcro? Cfr. Maionica, *Guida del museo di Aquileia,* 1911, p. 64, n. 96, che l'interpreta come « rilievo funebre ».

472 - Amorini ebbri. Il sarcofago lo riterrei ancora del II secolo d.C. La Santa Maria, per la tecnica del rilievo appiattito e per gli effetti pittorici del trapano, lo attribuisce agli inizi del III sec. d.C.

558 - Non è qui effigiata Roma, ma, come ho constatato in un secondo momento, l'Italia stessa.

573 - Urania. No: si tratta della Fortuna su di un'ara frammentata che è dedicata alla Magna Mater. Cfr. CIL V 8219.

577 - Ara forse dedicata a Epona di cui nella parte anteriore si scorgerebbe il viso.

* * *

Conclusa la non lieve fatica Valnea Santa Maria Scrinari così si esprime: (p. XI) Intento di questo lavoro è... di intraprendere la via che il Benndolf s'era proposto... e sottoporre all'attenzione degli studiosi il repertorio figurativo ed il gusto artistico di quello che fu, sotto ogni rapporto, uno degli ambienti più interessanti dell'Italia romana, area dell'incontro tra il mondo mediterraneo e quello centro-europeo (celtico, danubiano, balcanico). E poi continua (p. XIII): ...ho avviato il mio lavoro senza dividere i pezzi più nobili dal complesso della produzione locale, proprio per dimostrare lo stretto legame di dipendenza che li unisce in un unico orizzonte storico... e ancora: (p. XIII) Per una più agevole consultazione ho preferito una divisione tipologica e nell'ambito di ogni tipologia ho cercato di tener conto della posizione cronologica di ogni pezzo in modo da consentire una visione storica della produzione », e infine « Portando a conoscenza degli studiosi questo prezioso patrimonio di Aquileia, ritengo di aver soltanto "impostato" il problema e voglio sperare che altri, di me più sostenuti da una specifica preparazione in materia, possano valorizzarlo in un più vasto giuoco di confronti stilistici e di esegesi tipologiche ».

Ora è ben vero che come ripeteva un mio venerato maestro quello che si fa nella vita è sempre e soltanto un « tentare », e non ha certo quindi la perfezione, ebbene, cara Signora Valnea, io credo sinceramente che ella possa dirsi soddisfatta in pieno dell'opera compiuta con fede, con dottrina, con passione. Qualche omissione o svista in cui può essere incorsa inevitabilmente nella redazione di un lavoro così importante e così vario potranno essere integrate o corrette in una nuova edizione che non mancherà certo a questo libro di cui la mia Aquileia e lo scrivente le si professano ora e sempre riconoscentissimi.

Giovanni Brusin

ANTONIO MORASSI, *Antonio e Francesco Guardi*, voll. 2, Venezia 1973, pp. 540.

Uno dei nodi gordiani più clamorosi che la critica d'arte ha dovuto sciogliere in questi ultimi cinquant'anni è quello della distinzione delle « mani » di Antonio e Francesco Guardi, vale a dire del recupero storico delle due note personalità veneziane, le quali, nella comune officina pittorica ereditata dal padre Domenico, avevano finito per « entrare in simbiosi » ed accavallarsi, fino al plagio reciproco.

La letteratura artistica ottocentesca non andò tanto per il sottile e assegnò a Francesco — il più giovane dei due —, che poteva « esibire » ampie prove documentarie, la fetta più grande degli allori della bottega, riservando ad Antonio soltanto qualche briciola.

L'appassionante opera di revisione, che renderà giustizia a quest'ultimo, prende l'avvio da una geniale illuminazione del Fogolari (1916), cui faranno seguito il Modigliani (1925), l'Arslan (1936 e 1944) e altri; ma è solo quando scenderà in lizza il Morassi che la grossa « quaestio » troverà la strada di una definizione sicura e convincente.

Il procedimento tipico dell'illustre studioso goriziano muove da una puntuale filologia per concludersi sempre in un'ampia, limpida visione critica, che non soltanto rinnova l'impostazione storica delle singole problematiche, ma la metodologia stessa della disciplina.

Come è noto, il nome di Morassi è stabilmente associato a quello dei più autorevoli storici dell'arte del nostro tempo, in sede internazionale. La sua prima formazione avviene nell'ambito della scuola di Vienna, erudita, positivista e con un orizzonte europeo, sotto la guida di insigni docenti come Max Dvorák e Julius von Schlosser, che esercitavano il loro magistero sia all'università sia all'interno del museo; egli passa quindi all'ateneo romano, alla cui cattedra di storia dell'arte presiedeva un altro grande maestro, Adolfo Venturi, portato a cogliere le equivalenze poetiche dell'immagine e il valore formale del linguaggio. Ebbene, il Morassi, operando una sintesi tra pensiero speculativo e azione pratica, tra « grammatica » e intuito visivo, con la mente aperta a tutte le componenti dell'intricato tessuto storico-culturale che sta a monte della produzione artistica, si è forgiato una sua personale « chiave » di ricerca e di giudizio, che gli ha consentito (e gli consentirà ancora — auguriamocelo di cuore — per lunghi anni) di effettuare sorprendenti recuperi e fortunati salvataggi, « rimodellando » il percorso degli artisti, le strutture portanti di determinati comprensori figurativi, la stessa metodologia d'indagine, come dicevamo sopra.

Nel 1927-29, dunque, il Morassi scopre e divulga l'unica opera nel campo della figuristica firmata da Francesco Guardi, cioè il *Santo in estasi* ora al Museo di Trento; a lui deve quindi il ritrovamento, fondamentale per la discriminazione fra il linguaggio pittorico dei due fratelli e per la conferma delle eccezionali qualità di Antonio quale pittore figurista, del disegno firmato con il « Trionfo della virtù guerriera », che servì da base per l'identificazione di tanti altri fogli del seniore dei fratelli. (Questo disegno pubblicato insieme ad altri sul « Burlington Magazine » del 1953 fu donato al Museo Correr dal Morassi stesso).

Procede quindi con vari e sistematici studi di carattere attributivo e di logica formale, quasi per « tenere in caldo » l'argomento, in attesa che l'opera di scavo archivistico desse i suoi frutti; e i frutti vennero, sapidi e generosi, col reperimento in Germania delle note del maresciallo Giovanni Mattia von der Schulenburg, che, pubblicate nel 1960, offrirono eccezionali ancoraggi cronologici e probanti termini modali per la spartizione del « capitale » Guardi: fatta, perciò, non su basi salomoniche, ma armonizzando il supposto documentario con la prognosi linguistica, e scansando sia l'arido filologismo, sia i cerebrali parapsicologismi (alla Berenson e alla Geiger, per intenderci).

Giova ricordare che il Morassi ha adottato con fortuna questo stesso procedi-

mento per un altro suo grande « amore » — il Tiepolo —, abbinando alla ricostruzione dell'iter figurativo lo scandaglio archivistico, che gli consentì, fra l'altro, di spostare la data degli affreschi della Villa Valmarana dal 1737 al 1757: provocando un autentico movimento sismico nella intelaiatura temporale della produzione di Giambattista e facendo scattare dall'ombra la personalità del figlio Giandomenico.

Dunque, dopo la « prova generale » dell'indimenticabile mostra veneziana del 1965, organizzata da Pietro Zampetti sotto il pungolo dello stesso Morassi, lo studioso goriziano si è dedicato alla preparazione della monografia dei Guardi (ce ne diede una golosa primizia con una lettura all'Accademia udinese), allo scopo di coagulare organicamente l'ingarbugliata materia, dopo quasi mezzo secolo di personali ricerche, e di porre fine con decisione alle polemiche e alle diatribe, in molti casi voltate in termini di grottesco prestigio personale. Dire che si trattava di un'impresa « spaventosa », immane e disarmante, non è né retorica né condiscendenza affettiva del discepolo verso il maestro. Basti pensare che l'indice dei dipinti presi in considerazione (e tutti visti e « radiografati » direttamente, fossero in capo al mondo), valica le mille unità come elencazione delle singole opere; ma in realtà ne supera più del doppio, quando si tenga presente che i numeri progressivi del *Catalogo* contengono talvolta due e più opere, considerando anche quelle erroneamente attribuite o comunque non del tutto autografe. Giova ricordare che, di fronte ad un « magma » così complesso, di solito, la « summa » storico-critica e il « corpus » delle opere vanno per conto loro (per il Tiepolo, infatti, lo stesso Morassi licenziò due distinti lavori, in tempi diversi).

La monumentale pubblicazione composta da due grossi volumi (il primo, dedicato al testo, comprende 540 pagine, 64 tavole a colori e 19 in nero; il secondo, con l'apparato iconografico, reca 950 illustrazioni), appare nella fortunata collana « Profili e saggi di arte veneta » diretta da un altro grande maestro — Rodolfo Pallucchini — che vi accolse anche il nostro *Carlevarijs*.

La lunga, feconda e autorevole presenza nel campo della critica e della storia dell'arte consente a Morassi di dominare, organizzare e ridurre in una configurazione saggistica l'imbrogliato e franoso argomento, di conciliare ipotesi contraddittorie, di proporre rapporti cronologici e stratificazioni culturali, di distinguere l'autentico e l'apocrifo, di cogliere l'orma degli epigoni e dei contraffattori, facendo combaciare perfettamente, dopo averle reperite in tutte le latitudini, le tessere di un immenso mosaico, compromesso e falsato dal tempo, oltreché da critici incauti e sprovveduti.

Il volume si apre con l'esposizione particolareggiata del recupero della figura di Antonio Guardi (con tutti i risvolti di « virate » improvvise e di « conversioni » tardive degli addetti ai lavori), cui fa seguito la parte dedicata alla famiglia Guardi, originaria del Trentino e autentico vivaio di pittori (dal padre Domenico ai figli più noti Antonio e Francesco, al meno conosciuto Nicolò e al nipote Giacomo), imparentata con un'altra grande progenie di artisti, attraverso Cecilia, anch'essa figlia di Domenico, che andrà sposa a Giambattista Tiepolo.

La monografia incalza col percorso artistico di Antonio, dall'attività iniziale alle testimonianze legate al mecenatismo dello Schulenburg, dai ritratti alla produzione veneta, fino alle *Storie di Tobiolo* dell'Angelo Raffaele di Venezia (il punto nodale della « lite » Guardi), ai cicli profani e biblici, alle battaglie e alle scene di genere. Seguono le pagine — e sono ancora tante! — dedicate a Francesco, alla sua vita, ai quadri di figura, alle tele con interni, a feste, cerimonie e avvenimenti, alle vedute (con una succosa analisi dei « precedenti »), ai capricci e ai fiori. Dopo i capitoli su Giacomo Guardi, sui seguaci, imitatori e falsari, chiudono il volume il catalogo ragionato delle opere, la bibliografia, il regesto e gli indici. Quanto ai disegni, il Catalogo tiene conto di centinaia di fogli, studi preparatori o rapidi schizzi-ricordo, che sono riferiti ai corrispondenti dipinti. (Ed è questo un anticipo dell'intero « corpus » dei disegni che l'autore ha attualmente in preparazione e che costituirà — come egli spera — il terzo volume dell'opera complessiva sui Guardi).

Come si può vedere, la monografia è architettata in termini più che esaurienti, senza dimenticare nessuna implicazione e nessuna frangia della complessa problematica. Giova aggiungere che il vocabolario è sobrio e meditato, il fraseggio alieno da cadenze professorali e da inutili ermetismi, il giudizio sicuro e incisivo, nel duplice rispetto del tema e dell'interlocutore: com'è, del resto, nello stile del Morassi, gentiluomo di antico stampo e grande signore anche quando viene coinvolto, suo malgrado, in discussioni e in polemiche (come non ricordare, invece, i « colpi bassi » del dialogo Coletti-Longhi?).

Nonostante che l'opera sia stata « masticata » per quasi dieci anni e denunci un'informazione perfino ossessiva, il Morassi avverte che essa « non potrà pretendere a soluzioni apodittiche e definitive: poiché nel campo dello scibile nulla è definitivo in senso assoluto, bensì soggetto a fluttuazioni continue ». E' una testimonianza di umiltà — oggi assai rara — che qualifica ulteriormente questo caposaldo della letteratura artistica di tutti i tempi, esemplare nell'angolazione critica e paradigmatico per la carica umana e morale.

Aldo Rizzi

NECROLOGIE

TIZIANO TESSITORI

Ricordare la figura e l'opera di Tiziano Tessitori significa rievocare cinquant'anni di storia e di cultura friulana, che lo hanno visto sempre come protagonista. La storia d'una terra e d'un popolo, infatti, è inevitabilmente connessa alle vicende umane di alcune personalità di eccezionale rilievo, che con essa finiscono per identificarsi.

Così è stato per Tiziano Tessitori, in cui si esprimono emblematicamente i caratteri più autentici e significativi dell'uomo friulano: la coscienza intemerata, la serietà rara, la formazione d'animo straordinaria, il badare alle cose che durano nel tempo e non alle piccole e talvolta meschine convenienze, la bontà profusa nei fatti e non nei gesti; e, insieme, l'attaccamento religioso alle tradizioni e allo spirito della propria gente e della propria terra, sentiti non come nostalgia e rimpianto, ma come fermento di vita e di orientamento per il futuro.

Aveva un carattere schivo. Una testimonianza della sua riservatezza, che non significò superbia o distacco, bensì una sorta di nobile pudore, era la sua abitudine d'intervenire con un lieve ritardo alle riunioni politiche, alle quali non mancò mai, nemmeno quando la sua presenza non era necessaria, e di sedersi in ultima fila. Questo suo atteggiamento, divenuto proverbiale, sarà chiamato poi, dagli amici di partito, una « consuetudine alla Tessitori ».

La sua lunga e prestigiosa attività, dalla quale non trasse fortune materiali, fu sempre diretta al bene della comunità che era stato scelto a rappresentare, mantenendosi assolutamente scevra da sistemi clientelari. All'interesse personale seppe anteporre gli interessi collettivi. L'azione politica di Tessitori, il suo impegno costante, lungimirante e tenace per un'azione volta al miglioramento delle condizioni economiche e sociali delle popolazioni, si sostanziavano infatti di antiche e solide radici morali e di una profonda consapevolezza culturale. Una cultura non accademica nè astratta, bensì maturata da una meditazione profonda sulla realtà bruciante dei fatti vissuti e filtrata attraverso una solida umanistica d'impronta filosofica, sociale e letteraria.

Per cui l'azione politica di Tessitori si accompagnò sempre alla ricerca del letterato e dello studioso. Anzi, fu proprio questa ricerca a sfociare, come risultato pratico, nell'azione politica, che assumeva così

il carattere di una precisa necessità. Tessitori, di conseguenza, non fece mai della politica uno strumento di potere, ma riuscì sempre a collegarla, a farla scaturire da indefettibili motivazioni ideali. D'altra parte egli seppe proiettare i problemi contingenti in una dimensione storica a largo respiro, individuando i collegamenti con le ragioni di fondo che li originavano.

Con Tiziano Tessitori è scomparsa dunque una delle figure più prestigiose che il Friuli abbia dato al nostro secolo. La sua morte ha lasciato un doloroso vuoto. In lui non abbiamo pianto soltanto l'amico più anziano di impegno politico; abbiamo pianto l'insigne maestro la cui illuminata parola aveva valore di esempio e di guida.

Nato nel 1895 a Sedegliano, da modesta famiglia di contadini, Tessitori restò sempre legato all'anima più autentica e profonda dello spirito friulano, del cui riscatto sociale diventò difensore e paladino in tempi duri e calamitosi.

A Tiziano Tessitori i lavoratori di tutte le categorie devono molto. Egli, infatti, seppe indurli a una presa di coscienza dei loro diritti quando ancora balenavano appena gl albori del sindacalismo.

Questa scelta era naturale per lui, formatosi nella prima giovinezza in un ambiente, come quello della natia Sedegliano, dove il problema agrario, la sperequazione, le ingiustizie che travagliavano il Friuli erano più sentiti e sofferti. E Tessitori, infatti, fece la sua prima apparizione nella vita politica come organizzatore e propagandista sindacale.

Studente in legge, reduce della guerra, aderì fin dalla fondazione, nel febbraio 1919, al Partito popolare italiano di don Sturzo. Le elezioni del novembre 1919, le prime dopo la fine del conflitto, lo videro attivissimo propagandista in lota tenace contro le difficoltà. Aprì un recapito a Tolmezzo, come scrive egli stesso in quel prezioso documento che è « La storia del Partito popolare in Friuli ». A bordo di una motocarrozzella che era un residuato di guerra, su strade di montagna spesso fangose o coperte di neve, affrontò la sua prima battaglia elettorale.

La scelta politica di Tessitori è significativa. Rappresenta l'impegno ad esprimere nel campo cattolico quelle esigenze di rinnovamento e di giustizia nate da un vivo e intimo contatto con la vita del popolo. Una vita stentata e difficilissima.

Il Friuli, appena uscito dalla guerra, era un campo di macerie. Le piaghe dell'invasione sanguinavano ancora. Occorreva un rinnovamento sociale profondo per sanare contrasti e conflitti.

Ma i grossi proprietari agrari, la classe dirigente di allora, non avevano compreso la situazione. Tessitori così è tra i fondatori e diventa il capo delle leghe bianche, attraverso le quali si attua l'opposizione delle masse cattoliche alla ingiustizia nelle campagne.

La sua battaglia, che anticipò i tempi e i lineamenti della riforma

agraria attuata nel secondo dopoguerra, era volta all'abolizione di tutto ciò che di feudale permaneva ancora nei vecchi contratti agrari, come le onoranze, le prestazioni d'opera a beneficio del padrone, il mutamento delle quote di riparto e, in prospettiva a lungo termine, l'abolizione della mezzadria.

Particolare rilievo assume la lotta condotta da Tessitori per la riforma dei patti colonici, lotta diretta ad assicurare la stabilità del lavoratore sulla sua terra e ad affermare il concetto di proprietà contadina. Importantissima inoltre, l'azione avviata per evitare che i contadini, fuggiti durante l'esodo del '17 nelle altre regioni d'Italia, dovessero pagare ai proprietari delle campagne gli affitti per il periodo della profuganza, cui si aggiunsero la battaglia contro le disdette e l'impegno per far ottenere alla popolazione il risarcimento dei danni di guerra.

In questa azione appassionata contro un formalismo giuridico che scaturiva da una concezione del potere pesante ed ingiusta, Tessitori rivelò quello che era il suo concetto del diritto, inteso come strumento di equità a difesa dei deboli, mezzo per realizzare una giustizia sostanziale.

Sotto la sua guida, la lotta delle leghe bianche assume impeto e decisione. E' una autentica rivoluzione cristiana, che viene combattuta nelle nostre campagne, rivoluzione che tocca il suo punto più drammatico nell'estate del 1920, durante la stagione della mietitura, con la proclamazione di uno sciopero che arrivò a momenti di accesa tensione, ma che non mancò, alla fine, di produrre risultati positivi e di migliorare, seppur lievemente, le condizioni dei contadini.

La notorietà di Tessitori diventa enorme e sull'onda dell'entusiasmo popolare, nel 1921, viene eletto deputato al Parlamento, dopo essere stato già eletto nel 1920 consigliere provinciale di Udine e membro della Deputazione provinciale. Ma nel 1922 la sua elezione alla Camera non è convalidata, avendo egli meno di trent'anni, età minima richiesta dalla legge per accedere al Parlamento.

Frattanto si delineava in tutta la sua pericolosità la violenta scalata fascista al potere. Nel 1921, subito dopo le elezioni politiche, gli squadristi devastarono la sede del quotidiano del Partito popolare in Friuli, dove Tessitori si trovava assieme ad altri esponenti cattolici. Nel settembre dello stesos anno egli fu aggredito, ingiuriato e percosso da un'altra squadraccia fascista, nella sede dell'Unione del lavoro.

Instauratasi la dittatura e sciolto il Partito popolare, Tessitori si appartò dalla vista politica per dedicarsi attivamente all'attività forense e culturale (si era laureato nel 1922).

In questo periodo egli scelse, in quella borgata serena che è San Gervasio di Nimis, la compagna della sua vita, la signora Lucia, nella famiglia di quell'artista buono e sensibile che fu Titta Gori, il pittore che portò nelle sue opere, lasciate in tante chiese della nostra terra, una

nostalgia di classicità, un intenso spirito agreste e una profonda e serena religiosità.

La signora Lucia, negli anni dell'impegno del secondo dopoguerra, fu fedelissima collaboratrice di Tiziano Tessitori, soprattutto nel campo assistenziale, dove profuse quelle doti di cristiana umanità che aveva ereditato dalla famiglia di origine. Tessitori, bonariamente, diceva d'essere « costretto a sopportarla », tradendo però, con questa scherzosa espressione, il profondo ed amorevole attaccamento alla consorte.

La caduta del fascismo vede nuovamente Tessitori alla ribalta della scena politica friulana in posizione di protagonista. Nel 1945 viene eletto consigliere al Comune di Udine. Nel 1946 è eletto deputato alla Costituente. In questo periodo inizia la sua battaglia per la creazione della Regione a statuto speciale Friuli-Venezia Giulia, che gli valse l'appellativo di « padre della Regione ».

Fu una lunga, instancabile e vittoriosa battaglia in difesa dell'autonomia del Friuli. Con appassionato calore Tessitori si era fatto paladino dell'autonomia regionale nell'Assemblea Costituente prima, in Senato poi, e aveva lottato perchè la Regione sorgesse su basi credibili.

La prima risolutiva vittoria egli la ottenne nella seduta della Costituente del 27 giugno 1947, quando, con felice intuizione, prese l'iniziativa di proporre un emendamento che inseriva il Friuli-Venezia Giulia fra le cinque Regioni a statuto speciale nell'articolo, che fu poi il 106, del testo definitivo della Camera costituzionale.

Trattando del problema dell'istituenda Regione Friuli-Venezia Giulia, Tessitori così si espresse in quella occasione: « E' un problema di una delicatezza estrema. Ritengo pertanto sia necessario e politicamente opportuno, soprattutto ora in cui tutti noi desideriamo una distensione di spiriti nei rapporti internazionali, offrire sino da questo momento la base acchè i futuri amministratori di quella Regione possano creare un'organizzazione la quale, con maggiore elasticità, possa servire come strumento di pacificazione con il popolo vicino ».

Nelle elezioni nel 1948 Tesistori è eletto sia per la Camera che per il Senato. Opta per il Senato, nel collegio di Udine, e rimane a palazzo Madama fino al 1972, quando rinuncia per ragioni di età e di salute. Durante questo dopoguerra ha fatto parte del Governo dal 1951 al 1957, prima come Sottosegretario alle pensioni di guerra, poi come Alto Commissario all'igiene e sanità, adoperandosi con fattivo impegno per risolvere centinaia e centinaia di casi umani e grossi problemi d'ordine locale e nazionale. I due livelli, locale e nazionale, finiscono per coincidere nell'azione politica di Tessitori. Friulano nel senso più aperto della parola, era infatti ben lontano dal rinchiudersi in confini angusti, perchè della sua terra egli volle offrire una testimonianza autenticamente viva, frutto della sua saggezza politica e delle sue straordinarie doti di studioso

Dal 1960 al 1962, durante il Governo Fanfani e nel 1968, nel Governo Leone, assunse l'incarico di Ministro per la riforma burocratica. Fu il secondo ministro friulano dopo l'unità.

Dai banchi del Senato, nell'ottobre del 1962, durante la discussione per l'approvazione della Statuto d'autonomia del Friuli-Venezia Giulia, riprese con decisione la battaglia per questo che fu l'obiettivo più importante della sua missione politica e che rispondeva alle più limpide tradizioni dei cattolici politicamente impegnati.

Prendendo per primo la parola, Tessitori disse fra l'altro: « Noi però che la Regione la concepiamo come avente molti altri scopi, oltre quello di spezzare il centralismo statale (ad esempio, lo scopo della formazione di una classe politica dirigente attraverso la esperienza delle Assemblee, perchè, se ben osservate, la democrazia è soprattutto assemblea con discussioni in libertà) rispondiamo dunque che il decentramento amministrativo è illusorio se non si basa sulla riconosciuta effettiva autonomia della Regione, della Provincia e del Comune ».

E nel 1964 quando, discutendosi in Senato il disegno di legge recante « Norme per la elezione e la convocazione del primo Consiglio regionale del Friuli-Venezia Giulia » riaffiorano i noti motivi della polemica anti regionalistica, con particolare riguardo a problemi della zona del confine orientale, Tessitori si dichiarò « profondamente persuaso — sono ancora parole sue — che l'Istituto regionale sarà un elemento positivo di trasformazione, di evoluzione, di miglioramento economico in queste terre; e non soltanto economico — aggiunse — perchè, almeno per parte mia, se posso presumere di essere stato un interprete fedele del tradizionale pensiero dei cattolici italiani, ho sempre pensato al sistema regionalistico come indispensabile per l'Italia ».

Anche in questa entusiasmante battaglia in cui impegnò tutto se stesso, Tessitori testimoniò la ricchezza di motivazioni e di meditazioni umane, sociali e culturali che sempre furono alla base della sua azione politica.

La Regione era, per lui, uno strumento di difesa delle particolarità locali e, insieme, un mezzo per concorrere alla soluzione dei grandi problemi nazionali. Le nazioni nascono dalle regioni, egli soleva dire, e queste dai paesi e dalle borgate. Non si può amare quindi l'Italia se non si ama il Friuli, non si può essere buoni italiani se non si è buoni friulani. Parlando a Coira, la capitale del Cantone dei Grigioni, in occasione di un convegno di studi ladini, affermò che le culture locali non solo hanno diritto alla sopravvivenza, ma che esse sono un arricchimento delle culture nazionali, e che nella diversità delle facce con le quali la cultura si esprime è da ravvisare la bellezza del mosaico in cui entrano come elementi, come tessere che compongono la sinfonia dei colori. E la Regione era un modo, per lui, di irrobustire e di valorizzare queste tessere musive.

Un tale atteggiamento spirituale spiega, del resto, la sollecitudine con cui Tessitori accompagnò all'impegno politico l'interesse operante per le maggiori istituzioni culturali friulane. Presidente dapprima della Società Filologica Friulana e poi, dal 1969, della Deputazione di Storia Patria, assicurò ad esse, con la sua guida, vitalità e prestigio, trasformandole in organismi produttori di cultura, lontani da una concezione meramente accademica e conservativa del patrimonio spirituale friulano.

E produttore di cultura fu lui stesso. E non solo come politico (chè l'azione politica, quando incide veramente sulla realtà d'una gente e d'una terra, come è stata quella di Tessitori, diventa essa stessa cultura), ma anche come scrittore.

Fin dagli anni del liceo i giornali friulani ospitarono articoli a sua firma su problemi locali. Ancora giovanissimo collaborò al « Frontespizio » di Piero Bargellini, con saggi di interpretazione biblica. Nell'età matura pubblicò « Processo a Gesù », « San Paolo », « I testimoni della Passione », libri nei quali lo studio si accompagna ad un approfondimento della storia cristologica indagata e riproposta in tutta la sua inquietante attualità. E poi i suo articoli-saggi: precisi, smaglianti, in uno stile che riecheggia quello di Giuliotti e Papini e che unisce all'eleganza del linguaggio la nitida chiarezza dei concetti.

Più recenti due poderosi volumi di ricerca storica: « La storia del Movimento cattolico in Friuli » e « La storia del Partito popolare in Friuli », che costituiscono autentiche miniere di notizie e finora l'unica documentazione scientifica di un periodo di esperienze decisivo nella formazione del Friuli moderno.

Introducendo l'edizione dei suoi « Discorsi parlamentari », che ci riconducono a quella sua oratoria così personale, classica e al tempo stesso piena di contenuta energia e di appassionato robusto vigore, Tessitori così scriveva: « Confido che chi leggerà questi discorsi mi giudicherà una testimonianza non solo valida, ma anche giovevole ed utile a coloro che, come natura vuole, sono destinati a sostituirci ».

Dopo aver lasciato le responsabilità di Governo ridusse la sua attività esterna, dedicandosi a quegli studi storici che tanto amava e nei quali rivelò un profondo acume critico. Soprattutto negli ultimi tempi il peso degli anni si faceva sentire. Ciò non gli impedì, tuttavia, di conservare intatte quella capacità di intuizione e quell'intelligenza politica che significano vedere e sentire in profondità. Anche quando si mise volontariamente fuori della politica attiva, molti suoi più giovani compagni di partito si recavano da lui, nello studio di piazza 1° Maggio, a Udine, zeppo di libri e di manoscritti, per consigli che egli non mancava mai di dare e che si mantenevano sempre validi.

Il ricordo di Tiziano Tessitori, spentosi il 19 aprile 1973, è dunque molto di più di una testimonianza. La sua vita è un insegnamento lumi-

noso per tutti noi, un termine di paragone con il quale inevitabilmente dobbiamo confrontarci e verificare il nostro operato.

Sotto questo aspetto, Tiziano Tessitori continua ad essere presente nel suo Friuli, tra la gente che amò ed alla quale consacrò la sua missione prestigiosa di politico e di studioso.

Antonio Comelli
Presidente della Regione
Friuli-Venezia Giulia

ERMETE PELLIZZARI

Ermete Pellizzari fu per i friulani una bandiera: rappresentò la « Piccola Patria » nel mondo, dovunque vi erano emigranti.

Della nostra gente aveva la tenacia e la semplicità: due virtù ataviche.

Uscito da modesta famiglia udinese riuscì ad addottorarsi in legge. Terminati gli studi si avviò alla carriera amministrativa e fu segretario comunale a Manzano, Pinzano, Marano, Buttrio e Premariacco. Partecipò, quale ufficiale di artiglieria, alla campagna di Etiopia da cui rientrò minato nella salute. Al termine del conflitto 1940-45 lasciò il posto di segretario comunale per dedicarsi all'assistenza dei mutilati ed invalidi di guerra del Friuli, quale segretario provinciale dell'A.N.M.I.G.

In uno dei momenti tragici della nostra storia recente, quando i reduci dal secondo conflitto mondiale si sentivano isolati ed abbandonati e, talvolta, additati (essi: le vittime della guerra!) come responsabili della situazione in cui si trovava l'Italia, Ermete Pelizzari ebbe sempre per loro una parola di conforto, di sollievo, di comprensione.

In quel clima di sofferenza, nacque in lui anche l'idea del collegio per i mutilatini a Buttrio, idea della quale si fece promotore e realizzatore.

Nel 1950 fu sollecitato ad accettare la direzione dell'Ente Friuli nel Mondo: potè così estendere la sua attività in favore degli emigranti friulani, che in lui scoprirono un amico leale e fraterno.

Dal 1962 faceva parte del collegio sindacale della Deputazione di Storia Patria, carica alla quale era particolarmente attaccato, lieto di poter svolgere anche questa responsabile opera in favore del suo Friuli.

La morte lo colse di sorpresa il 23 settembre 1973. Aveva 65 anni. Suo costume fu quello di dare a tutti generosamente, con semplicità e discrezione, senza mai chiedere nulla per sè.

Giuseppe Fornasir

noso per tutti noi, un termine di paragone con il quale inevitabilmente dobbiamo confrontarci e verificare il nostro operato.

Sotto questo aspetto, Tiziano Tessitori continua ad essere presente nel suo Friuli, tra la gente che amò ed alla quale consacrò la sua missione prestigiosa di politico e di studioso.

Antonio Comelli
Presidente della Regione
Friuli-Venezia Giulia

ERMETE PELLIZZARI

Ermete Pellizzari fu per i friulani una bandiera: rappresentò la « Piccola Patria » nel mondo, dovunque vi erano emigranti.

Della nostra gente aveva la tenacia e la semplicità: due virtù ataviche.

Uscito da modesta famiglia udinese riuscì ad addottorarsi in legge. Terminati gli studi si avviò alla carriera amministrativa e fu segretario comunale a Manzano, Pinzano, Marano, Buttrio e Premariacco. Partecipò, quale ufficiale di artiglieria, alla campagna di Etiopia da cui rientrò minato nella salute. Al termine del conflitto 1940-45 lasciò il posto di segretario comunale per dedicarsi all'assistenza dei mutilati ed invalidi di guerra del Friuli, quale segretario provinciale dell'A.N.M.I.G.

In uno dei momenti tragici della nostra storia recente, quando i reduci dal secondo conflitto mondiale si sentivano isolati ed abbandonati e, talvolta, additati (essi: le vittime della guerra!) come responsabili della situazione in cui si trovava l'Italia, Ermete Pelizzari ebbe sempre per loro una parola di conforto, di sollievo, di comprensione.

In quel clima di sofferenza, nacque in lui anche l'idea del collegio per i mutilatini a Buttrio, idea della quale si fece promotore e realizzatore.

Nel 1950 fu sollecitato ad accettare la direzione dell'Ente Friuli nel Mondo: potè così estendere la sua attività in favore degli emigranti friulani, che in lui scoprirono un amico leale e fraterno.

Dal 1962 faceva parte del collegio sindacale della Deputazione di Storia Patria, carica alla quale era particolarmente attaccato, lieto di poter svolgere anche questa responsabile opera in favore del suo Friuli.

La morte lo colse di sorpresa il 23 settembre 1973. Aveva 65 anni. Suo costume fu quello di dare a tutti generosamente, con semplicità e discrezione, senza mai chiedere nulla per sè.

Giuseppe Fornasir

FRANCESCO SCUZ

A Gorizia, il 24 settembre 1973, concludeva la sua giornata terrena il dott. prof. Francesco Scuz, nostro socio corrispondente.

Aveva 60 anni.

Nativo di Aquileia, con notevoli sacrifici intraprese la via degli studi, affermandosi per la sua brillante intelligenza e per la sua tenace volontà. Laureatosi in lettere classiche antiche, vinse, giovanissimo, la cattedra di latino e greco nei licei classici. Insegnò, con consapevole responsabilità, per quasi un trentennio: « Fu difficile spezzare il pane della scienza e far comprendere il mondo classico, ma soprattutto educare i ragazzi che ci venivano affidati ».

Ad una cultura profonda ed aggiornatissima, univa una squisita sensibilità umana, per cui il prof. Scuz godeva di una larga cerchia di amici e di estimatori, anche per quella sua severità morale che lo teneva distaccato da ogni meschina passione. Collaborò a diverse riviste di alto valore scientifico in campo nazionale ed estero, e dedicò vari suoi studi e ricerche alla zona archeologica di Aquileia ed alla laguna di Grado.

All'annuale convegno di studio della Deputazione tenutosi a Latisana il 25 ottobre del 1970, tenne il discorso ufficiale parlando su « Latisana nella storia del Friuli ». Fu una dissertazione dotta e molto applaudita, ma fu anche la sua ultima fatica, che si concludeva con un inno di esaltazione al suo e nostro Friuli.

Poco dopo, infatti, fu costretto a ricoverarsi in ospedale a Palmanova prima, in un cronicario, a Gorizia, successivamente dove, ormai piegato dal male, quasi cieco e paralizzato, attese, invocandola, *la morte liberatrice*. « Sì, scriverà pochi giorni prima della fine, la morte liberatrice: libererebbe noi dalle sofferenze, la società da un'inutile spesa, quale quella del pagamento della pensione (che debbo devolvere per le spese dell'ospedale) e gli amici e i parenti dalla noia di venire a visitarci, a portarci un regalo, a dirci una parola inutile di conforto ».

Ora, liberato dal tormento del male e dal peso della carne, il prof. Francesco Scuz ha finalmente trovato il tanto sospirato « angolo cheto » — *il solacium* — nella sua Aquileia, tra la sua gente.

Polsa in pâs, cul Signôr, amì, e vîf tal nestri ricuart!

Giuseppe Fornasir